

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

LUZ QUE VEM DO INTERIOR: A GUERRA CIVIL ARGENTINA GANHA UM
NOVO CAPÍTULO EM *COMO VIVIDO CIENTO VECES*

CURITIBA
2015

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

LUZ QUE VEM DO INTERIOR: A GUERRA CIVIL ARGENTINA GANHA UM
NOVO CAPÍTULO EM *COMO VIVIDO CIENTO VECES*

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestrado em Letras –
Estudos Literários, no curso de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas e Letras,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA
2015

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Cerdeira, Phelipe de Lima

Luz que vem do interior: a Guerra Civil Argentina ganha um novo capítulo em *Como Vivido Cien Veces* / Phelipe de Lima Cerdeira – Curitiba, 2015. 341 f.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Ficção histórica. 2. Romance – Literatura Argentina. 3. Guerra civil – Argentina. 4. Bajo, Cristina. I.Título.

CDD 861



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata seiscentésima septuagésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando PHELIPE DE LIMA CERDEIRA. No dia vinte e quatro de março de dois mil e quinze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Marilene Weinhardt, Presidente, Antonio Roberto Esteves e Rodrigo Vasconcelos Machado designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **“LUZ QUE VEM DO INTERIOR: A GUERRA CIVIL ARGENTINA GANHA UM NOVO CAPÍTULO EM COMO VIVIDO CIEN VECES”**, apresentada por PHELIPE DE LIMA CERDEIRA. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Marilene Weinhardt retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e quatro de março de dois mil e quinze.

Dr^a Marilene Weinhardt

Dr. Antonio Roberto Esteves
Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado
Phelipe Lima Cerdeira



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de PHELIPE DE LIMA CERDEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Marilene Weinhardt, Antonio Roberto Esteves e Rodrigo Vasconcelos Machado arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **“LUZ QUE VEM DO INTERIOR: A GUERRA CIVIL ARGENTINA GANHA UM NOVO CAPÍTULO EM COMO VIVIDO CIEN VECES”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificado abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Marilene Weinhardt		Aprovado
Dr. Antonio Roberto Esteves		Aprovado
Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado		Aprovado

Curitiba, 24 de março de 2015.

Profª Drª Maria José Foltran
Vice-Coordenadora

Maria José Foltran
Vice-Coordenadora
Matrícula SIAPE 0344084

Aos *meus queridos pais*,
escritores do meu destino,
que, com *amor*,
apresentaram-me à *vida*.

À *Maristela*, que, nessa vida, me fez descobrir
que viver é fazer poesia olhando para o mar e para as estrelas...

Ao seu lado, escrever rimará sempre com
o olhar de um lindo sorriso: aquele de amar.

O de um *amor da vida*.

AGRADECIMENTOS

Gratidão é como um mar que toca a alma e nos faz encontrar com novos horizontes. Sentimento profundo, resultado de mergulhos diários, capazes de realmente transformar. E se não for o mundo, que seja ao menos um de seus parágrafos. O primeiro de tantos a serem escritos...

Encontrando-se com novos desafios, ao lado de tantos descendentes dos barcos, é possível chegar até um primeiro porto, lugar onde ficção e história deságuam com os seus caudalosos mistérios. “La gratitud es un sentimiento, pero también un deber inexcusable” (BEST, 1983, p. 10), escreveu Félix Best, um dos historiadores convocados para essa *pelea* chamada dissertação. E, sendo um dever, que seja possível por meio de um fôlego restaurador. Para mencionar cada um que, aqui, ajudou a soprar bons ventos.

À Marilene Weinhardt, orientadora deste trabalho. Com a bússola de décadas de experiência e dedicação à investigação acadêmica, sem dúvida alguma, ligam-se a essa profissional o que de coerente e profundo pode ser lido ao longo de todas as páginas. Senão menino (já que a idade não mais compete tal alcunha), o marujo que escreve viu-se transmutar ao longo dessa viagem graças os ensinamentos de pesquisa ensinados; à demonstração, diária, de profissionalismo, de exigência, mas de proporcional gentileza. Novas rotas terão – invariavelmente – sempre a marca MW.

Apresentando-se com uma forte tripulação, os agradecimentos direcionados aos professores que personificam tantos profissionais responsáveis por fortalecer a torrente discursiva que deu vazão a todo raciocínio exposto: Me. Maria Josele Bucco Coelho (pela disciplina-faísca e pela responsabilidade de preparar quem escreve para os Estudos Literários); Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (pelo crivo ensaístico, pelo grande nível de discussões quanto à historiografia literária argentina e hispano-americana, pelas balizas destacáveis para o andamento desta dissertação em todas as etapas e, sobretudo, por acreditar que o mar é ainda maior do que o imaginado); Dra. Patrícia da Silva Cardoso e Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo (pela cumplicidade acadêmica, pelo vigor do debate e por descotinarem tópicos fulcrais desta dissertação); Dra. Adelaide Hercília

Pescatori Silva (pelo incrível aprendizado didático e pelo esforço de conectar informações a favor do estudo linguístico da língua espanhola); Dra. Naira de Almeida Nascimento (pelo olhar atento, questionador e decisivo para a descoberta de novas águas discursivas); Dr. Antonio Roberto Esteves (pela referência enquanto pesquisador e, sobretudo, por ter concedido a honra de participar deste trabalho); Me. María Teresita Campos Avella, Me. Ester Petra Moreno de Mussini e Dra. Ivone Ceccato (pela amizade acadêmica e pessoal, capaz de driblar fronteiras e sempre garantir grandes encontros).

Nas águas do Prata, a menção indispensável para a *tierna mirada* de tantos cordobeses, argentinos, que ensinaram o quanto a história é capaz de banhar a alma, de transbordar – literalmente – as perspectivas: Ana Mulqui (historiadora, parceira de investigação para a revisão histórica argentina realizada pela poética bajoniana, e, principalmente, grande responsável para que o encontro entre o responsável desta dissertação e Cristina Bajo acontecesse); Stella Maris Angulo (professora cordobesa, amiga pessoal, cidadã que reitera, com muita dignidade, o valor do seu povo); Dra. Liliana Tozzi (referência do Departamento de Letras da Universidad Nacional de Córdoba, norte honroso para futuras investigações); e, claro, la *reina de los Osorio*, Cristina Bajo (a quem, em forma de um respeitável romance, destinam-se um grato sorriso e a promessa de que as histórias multiplicar-se-ão).

Um especial agradecimento também à força e energia maior que nos governa e nos permite escrever sempre; aos colegas de Letras da UFPR e aos amigos que sempre fizeram acreditar que é possível; e, ainda, à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos durante esses 24 meses de trabalho ininterrupto, sem cuja ajuda seria inexequível a viabilidade da participação em congressos, simpósios e a consequente finalização deste trabalho.

E – vale ressaltar –, tanta gratidão, a tantas pessoas aqui nomeadas ou que estão imbuídas nessas palavras, só é possível por conta de outro mar. De um mar forrado de estrelas. Um oceano que liga literatura e (a nossa) história. Por isso, a você, Maristela, meu amor-oceano para a grande responsável dessa e das próximas descobertas. Ao seu lado, reconhecimento vira poesia.

Muito obrigado. Muchas gracias.

“Ainsi que l’océan, les steppes remplissent l’esprit du sentiment de l’infini.”
(HUMBOLT)

“En el embrión de toda novela bulle una inconformidad,
late un deseo insatisfecho.”
(VARGAS LLOSA, 2002, p. 16).

“Cuando una historia, sin dejar de serlo en todo rigor, produzca el efecto estético de una novela, será cuando a la realidad, que es algo externo, se haya unido la verdad, que es interna, a lo pasajero lo permanente.” (UNAMUNO *apud* CIPLIJAUSKAITÉ, 1981, p. 80 – Madrid: Porrúa Turanzas).

RESUMO

O mergulho em direção às próprias origens parece fundamentar a história de grande parte dos argentinos ao longo dos últimos séculos. Nos mares da ficção histórica, essa busca ganha fôlego e novas possibilidades, explicando o contínuo interesse de ensaístas e escritores de diferentes gerações para promover a reflexão e a re-elaboração da imagem de próceres e eventos emblemáticos. Trata-se de soldados do discurso, prontos para combater em meio aos limites dados à história e à ficção. Dialogando com tal realidade e com o potencial narrativo das duas áreas, dar-se-á destaque para o desenvolvimento de *Como vivido cien veces* (1995), romance escrito por Cristina Bajo e um dos livros com importante recepção na década de noventa do século XX em toda a Argentina. A dissertação tem como objetivo apresentar uma leitura possível da obra a partir de sua delimitação dentro da modalidade do romance histórico, além, é claro, de promover especial atenção para os seus elementos estéticos específicos dentro da esfera do romance. Partindo da fundamentação tradicional do romance histórico de Georg Lukács (1937) e de suas eventuais transformações ao longo do tempo, a investigação terá como desafio observar a maneira encontrada pela escritora cordobesa para recontextualizar nas águas do ficcional parte da história de um conflito primordial para se entender a constituição da nação argentina. A leitura dessa obra também objetiva potencializar o ideal de teóricos como Mercedes Giuffré (2004), que entende que o romance histórico argentino transborda o caráter escapista observado por Seymour Menton (1993), convergindo muito mais para a conquista de uma dita personalidade. Ainda no que diz respeito à discussão da modalidade narrativa, fundamentarão a análise algumas reflexões lançadas a partir da América Latina, no contexto ibero e hispano-americano, contando com enunciados de Fernando Aínsa, Noé Jitrik, Manuel Gálvez, Celia Fernández Prieto e Amalia Pulgarín; e, ainda, na esfera lusófona, as proposições de Antonio Roberto Esteves e Marilene Weinhardt. Para ampliar o potencial de observação do trabalho literário bajoniano, também serão de máxima valia os postulados voltados ao estudo do romance enquanto gênero literário, advindos de Ian Watt, Mikhail Bakhtin e Wayne Booth, além do aprofundamento de características como o ponto de vista do narrador e o desenvolvimento psicológico dos personagens. Uma pesquisa para multiplicar a luz que vem do interior, abrir um novo capítulo nas guerras civis argentinas e demonstrar que literatura e história, juntas, caminham como um grande exército: conseguem despertar uma sensação tão grande quanto a de se viver cem vezes.

Palavras-chave: Ficção histórica. Romance. Literatura argentina. Cristina Bajo. Córdoba. Guerra civil argentina.

ABSTRACT

The deep dive towards Argentinians' own origins seems to be fundamental to a great part of their history over the last centuries. In the wideness of historic fiction, this search gains strength and new possibilities, explaining the continuous interest of essayists and writers of different generations in promoting reflection and re-elaboration of heroes' images and emblematic events. They are speech soldiers, ready to combat even with the limits concerning history and fiction. The dialogue with that reality and the narrative potential of both areas, gives prominence to the development of *Como vivido cien veces* (1995), a novel written by Cristina Bajo and one of the books with great reception in the nineties of the twentieth century all over Argentina. The dissertation aims to present a possible reading of the novel through the perspective of the historical novel and, also, promoting special attention to its specific aesthetic elements in the context of the novel. Taking Georg Lukács' traditional fundamentals on historic novel (1937) and its eventual transformations over time as a starting point, the investigation's challenge will be to observe the way in which the Cordovan writer recontextualizes, in the field of fiction, part of the history of a primordial conflict that is necessary to understand the constitution of the Argentinian nation. The reading of this novel also aims to empower the ideal of theorists such as Mercedes Giuffré (2004), who understands that the Argentinian historical novel overcomes the escapist trait observed by Seymour Menton (1993), converging at a conquest of personality. Regarding the discussion of narrative, some reflections from Latin America in the Ibero and Spanish-American context will form the basis of this analysis, counting on Fernando Aínsa, Noé Jitrik, Manuel Gálvez, Celia Fernández Prieto and Amalia Pulgarín; also, in the Lusophone context, propositions of Antonio Roberto Esteves and Marilene Weinhardt. To enlarge the observing potential of Bajo's literary work, the postulates that focus on the study of the novel as a literary genre will be of essential value. These postulates come from Watt, Mikhail Bakhtin and Wayne Booth, and also from the further development of characteristics such as narrator's point of view and the psychological development of characters. This research increases the light that comes from within, opens a new chapter in the Argentinian civil wars and demonstrates that literature and history, together, progress like a great army: they are able to ignite such a vast sensation that it is like living one hundred times.

Keywords: Historical Fiction. Novel. Argentinian literature. Cristina Bajo.
Córdoba. Argentinian civil wars.

RESUMEN

El buceo hacia los propios orígenes parece fundamentar la historia de gran parte de los argentinos a lo largo de los últimos siglos. En los mares de la ficción histórica, esa búsqueda gana aliento y nuevas posibilidades, explicando el interés continuo de ensayistas y escritores de distintas generaciones para promover la reflexión y la reelaboración de la imagen de los próceres y de los eventos emblemáticos. Se trata de soldados del discurso, listos para pelear en medios de los límites dados a la historia y a la ficción. Proponiendo un diálogo con esa realidad y con el potencial de narración de las dos áreas, ganará destaque para el desarrollo de *Como vivido cien veces* (1995), novela escrita por Cristina Bajo y uno de los libros con gran recepción en la década del noventa del siglo XX en toda la Argentina. La disertación tiene como objetivo general presentar una lectura posible de la obra a partir de su delimitación en la modalidad de la novela histórica, promoviendo, además, una especial atención para sus rasgos estéticos específicos en términos del género novela. Partiendo de la fundamentación tradicional de la novela histórica de Georg Lukács (1937) y de sus eventuales transformaciones a lo largo del tiempo, la investigación tendrá como reto observar la manera encontrada por la escritora cordobesa para re-contextualizar en medio las aguas de la ficción parte de la historia de un conflicto primordial para que uno entienda la constitución de la nación argentina. La lectura de esa obra también busca potenciar el ideal de teóricos como Mercedes Giuffré (2004), quien entiende que la novela histórica argentina desborda el carácter de escapismo observado por Seymour Menton (1993), convergiendo mucho más hacia la conquista de una dicta personalidad. Aún en lo que dice respecto a la discusión de la modalidad de narración, ayudan a fundamentar el análisis algunas reflexiones hechas desde Latinoamérica, en el contexto ibero e hispanoamericano, como los enunciados de Fernando Aínsa, Noé Jitrik, Manuel Gálvez, Celia Fernández Prieto y Amalia Pulgarín; y, aún, en la esfera brasileña, las proposiciones de Antonio Roberto Esteves y Marilene Weinhardt. Para ampliar el potencial de observación del trabajo literario bajoniano, también serán de máxima importancia los postulados involucrados al estudio de la novela, los que vienen de Ian Watt, Mikhail Bakhtin y Wayne Booth, además de la profundización de características como el punto de vista del narrador y el desarrollo psicológico de los personajes. Una investigación para multiplicar la luz que viene desde el interior, abrir un nuevo capítulo en las guerras civiles argentinas y demostrar que literatura e historia, las dos juntas, caminan como un gran ejército: logran despertar una sensación tan grande cuanto la de vivir cien veces.

Palabras-clave: Ficción histórica. Novela. Literatura argentina. Cristina Bajo.
Córdoba. Guerra civil argentina.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>ACTAS CAPITULARES</i> – LIBRO PRIMERO (1974)	179
FIGURA 2: MAPA DE CÓRDOBA – FUNDAÇÃO.....	187
FIGURA 3: DETALHE DO MAPA DE CÓRDOBA – (QUADRA DAMIÁN OSORIO).....	188
FIGURA 4: REPRODUÇÃO DE CAPA – (LIBRO DE MERCEDES DE TIERRAS).....	190
FIGURA 5: LIBRO DE MERCEDES DE TIERRAS – PÁGINA DAMIÁN OSORIO	190
FIGURA 6: CRISTINA BAJO LENDO O LIVRO <i>PELAJES CRIOLLOS</i>	191
FIGURA 7: CRISTINA BAJO APONTA ONDE ENCONTROU O NOME DAMIÁN OSORIO NA OBRA <i>PELAJES CRIOLLOS</i>	191
FIGURA 8: <i>PERSEPHONA</i> – DANTE GABRIEL ROSSETTI (1874)	246
FIGURA 9: <i>COMO VIVIDO CIEN VECES</i> – CAPA	247

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
 PARTE I – DESCENDENTES DOS BARCOS: NA ROTA DAS ORIGENS	25
 2 A HISTÓRIA. A FICÇÃO. A FORMAÇÃO DE UM OCEANO DISCURSIVO: IDAS E VINDAS DE UM PAR PERFEITO	26
2.1 UM PARÊNTESES (NÃO TÃO PEQUENO) PARA SE ENTENDER HISTÓRIA E FICÇÃO	28
2.2 ROMANCE HISTÓRICO: A BUSCA DA IDENTIDADE, O DECLÍNIO E A REVIRAVOLTA NA PÓS-MODERNIDADE	44
3 HERDEIROS DE UMA NARRATIVA: CONQUISTADORES DE UM NOVO TEMPO	65
3.1 DOS MARES DE LÁ PARA AS TERRAS DE CÁ: O ROMANCE HISTÓRICO E AS SUAS TRANSFORMAÇÕES NA AMÉRICA LATINA.....	67
3.2 NOVO, <i>PERO</i> ROMANCE HISTÓRICO.....	76
3.3 À PROCURA DOS BARCOS: O ROMANCE HISTÓRICO NA ARGENTINA	83
3.3.1 Romance histórico desde as margens cordobesas	93
 PARTE II – COMO VIVIDO CIENTO VECES: LUZ QUE VEM DO INTERIOR	98
 4 A ESCRITORA. A VOZ DE OUTRAS HISTÓRIAS	99
5 CÓRDOBA: O EPICENTRO PARA ECOAR A PERSPECTIVA DE UMA ESCRITORA	112
6 UM NOVO CAPÍTULO PARA A GUERRA CIVIL ARGENTINA	120
6.1 A OPORTUNA REPRESENTAÇÃO DE UM CONFLITO PARA SE REPENSAR A DICOTOMIA CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE	126
 PARTE III – ROMANCE. HISTÓRIA. A PERSPECTIVA DE BAJO	132

7 POR UMA POÉTICA BAJONIANA: UMA REFLEXÃO SOBRE <i>COMO VIVIDO CIEN VECES</i>	133
7.1 ANTES DE HISTÓRICO, UM ROMANCE	136
7.2 BASEADO EM FATOS MAIS DO QUE REAIS: O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO	138
7.3 O REALISMO E A HISTÓRIA COMO UM ESTRATÉGICO CORRESPONDENTE	143
7.4 UM OLHAR CORDOBÊS PARA CRIAR UM NARRADOR ONISCIENTE	151
7.5 REMETENTE: CRISTINA BAJO. DESTINATÁRIO: O LEITOR. ASSUNTO: MAIS UMA ESTRATÉGIA NA ARQUITETURA NARRATIVA	160
7.6 EM NOME DO REAL: A FAMÍLIA OSORIO E O BATISMO DIFERENCIADO DE MAIS DE UMA CENTENA DE PERSONAGENS	167
7.6.1 A Família Osorio: a origem oportuna para uma revisão histórica	177
7.7 UM ANJO OBSCURO PARA ILUMINAR A INCRÍVEL COMPLEXIDADE DO SER HUMANO	192
7.8 MAIS LUZ: O DESAFIO DE REVELAR O MITO OBSCURO DE UMA HISTÓRIA HOMOGÊNEA	197
7.9 DAS MARGENS AO PROTAGONISMO: LUZ OSORIO E A METONÍMIA PARA A DISCUSSÃO DO OLHAR FEMININO E DA POSIÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE ARGENTINA	203
7.10 SEVERA E CALANDRIA: <i>LUZES NEGRAS</i> PARA AJUDAR A QUESTIONAR A <i>VERDADE BRANCA</i>	207
7.11 A REPRESENTAÇÃO DA INFLUÊNCIA BRITÂNICA NA HISTÓRIA ARGENTINA	217
7.12 ANACRONISMO PARA RECONSTRUIR A HISTÓRIA	219
7.12.1 Anacronismo verbal: O uso diferenciado de <i>tú</i> e <i>vos</i> para marcar um período na história	220
7.13 IRONIA: A HISTÓRIA PERDE O SEU H MAIÚSCULO	228
7.14 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO: UM MOSAICO DE CITAÇÕES	232
7.15 APURO AOS DETALHES: PARATEXTOS E OUTRAS POSSÍVEIS BIFURCAÇÕES PARA FAZER HISTÓRIA	238
7.15.1 A releitura proposta pelas epígrafes	241

7.15.2 A capa da publicação de 1997.....	244
7.15.3 O mapa de localização da narrativa	250

PARTE IV – NENHUM MAR É TOTALMENTE DESCOBERTO. NENHUMA HISTÓRIA GANHA PONTO FINAL.....	254
---	------------

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS – OU APENAS O COMEÇO DA TRAVESSIA	255
---	------------

REFERÊNCIAS.....	262
-------------------------	------------

ANEXOS	274
---------------------	------------

SOBRE A PERSPECTIVA DE LEITURA DOS PRESENTES ANEXOS.....	275
---	------------

ANEXO 1 – ROTEIRO PRÉVIO UTILIZADO PARA MEDIAR OS ENCONTROS COM A ESCRITORA CRISTINA BAJO.....	277
---	------------

ANEXO 2 – ENTREVISTA – CRISTINA BAJO (TRANSCRIÇÃO)	280
---	------------

ANEXO 3 – QUADRO DE PERSONAGENS – <i>COMO VIVIDO CIENTO VECES</i> (GUIA PARALELO DE COMPREENSÃO).....	317
--	------------

1 INTRODUÇÃO

“Somos lo que se ve y lo que deliberadamente se ha ocultado bajo la alfombra.”¹ (GIUFFRÉ, 2004, p. 36).

Foi Carlos Fuentes, em sua obra *Geografía de la Novela* (1993) – uma coletânea com ensaios sobre o gênero literário e indispensável para aquele que busca na literatura traços distintos das personalidades dos países latino-americanos – quem ponderou que os argentinos eram legítimos “descendentes dos barcos”. Mais do que manifestar a chegada de milhares de imigrantes europeus que ajudaram a povoar o país (e não necessariamente a forjar a nação) no século XIX² até meados do século XX³, a herança atribuída dialoga com outras vozes e impressões: amplia o desejo de um indivíduo de ir além, refletindo no mar o seu próprio espelho; ser que luta contra as marés oscilantes e que demonstra potencial nato para resistir a grandes ressacas; povo em busca do seu próprio porto e de seu pampa, entre o chegar e o partir, mas com consciência de que é preciso saber de onde veio para seguir navegando; capitães e marujos, juntos, em busca de um sinal, em meio a um tautológico

¹ “Nós somos o que se vê e o que, deliberadamente, foi escondido embaixo do tapete.” Ao final desta introdução, será esclarecido o porquê da tradução de todas as citações não apresentadas em português, língua na qual a presente dissertação é forjada. Para fins de compreensão do leitor, serão apresentadas traduções livres, de responsabilidade total do autor deste trabalho.

² Alusão ao segundo grande momento migratório responsável pela ocupação das terras do que, hoje, tem-se como o território e a nação Argentina. Frisa-se esse recorte histórico como um período preponderante (de 1853 a 1896), já que, depois do primeiro momento colonial, acabou significando a grande explosão demográfica no país, mediante a chegada de diversos imigrantes europeus (PASTOR, 1945). O fenômeno corresponde também a um projeto romântico de nação, alicerçado sob as balizas de um modelo civilizatório eurocêntrico (BEST, 1983), liderado por estandartes da historiografia argentina, tal como Domingo Faustino Sarmiento ou mesmo Juan Bautista Alberdi (SOMMER, 2004). Nesta dissertação, a delimitação voltará a ganhar destaque, sobretudo para reforçar suas implicações para a constituição de um imaginário e de uma dita identidade argentina.

³ A crítica argentina Beatriz Sarlo também enfatiza a força da questão imigratória como um fator decisivo para a constituição da identidade argentina e, de alguma maneira, como um evento histórico a ser contemplado quando se discorre a respeito do país. Nesse sentido, vale a pena destacar um fragmento de sua enunciação, que pontua o fato de a Argentina ocupar o “[...] o segundo lugar entre as nações que receberam maior imigração europeia nos cem anos entre, aproximadamente, a metade do século XIX e a década de 1950. Se levarmos em conta a relação entre o volume de imigrantes e o tamanho total da população que o recebe, o caso argentino é ainda mais destacado, uma vez que foi o país que sofreu o maior impacto imigratório europeu no período citado.” (SARLO, 2010, p. 36-37).

céu celeste: um sol pegando fogo, pronto para espalhar os seus raios e reverberar o contar dos ventos.

A descrição lírica reforça o espírito de quem parece predestinado a buscar a rota de suas origens, a protagonizar uma instigante “cultura de mescla” (SARLO, 2010, p. 56). A resposta na atual conjuntura é múltipla e não pode ser dada facilmente, já que, muito além dos mares e territórios austrais, se discute a instabilidade das certezas do indivíduo e a quebra do que antes havia sido supostamente consolidado, tal como apontaram os filósofos Jean-François Lyotard⁴ (1979) e Fredric Jameson⁵ (1991), o sociólogo Stuart Hall⁶ (1992) e, no âmbito das artes, Linda Hutcheon, em sua obra seminal *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*⁷ (1988). Não há apenas um farol iluminando o destino, mas muitos centros, sempre incidindo a certeza da dúvida.

É nesse cenário, ou melhor, é em meio a esse profundo oceano de áreas turvas e não tranquilas que se encontram história e ficção. Imersa entre suas águas e no eventual limite tênue entre as duas, a presente dissertação assume como pressuposto primeiro a possibilidade de promover uma leitura da obra *Como vivido cien veces* (1995), da escritora argentina – e, sempre cordobesa – Cristina Bajo, a partir de sua manifestação enquanto representante da modalidade do romance histórico. Trata-se de um grande desafio, afinal, o objeto de análise é o romance inaugural de uma das representantes contemporâneas do trabalho ficcional com inspiração histórica em todo o país⁸.

⁴ Data alusiva à publicação original de Lyotard para o *Conseil des universités du Québec*. Nesse trabalho, utiliza-se uma tradução para o espanhol, do ano de 1991, conforme lista de Referências.

⁵ Ano atrelado à publicação original de *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. Na dissertação, utiliza-se uma tradução para o português, datada do ano de 1997, conforme apresentado na lista de Referências.

⁶ A data aludida ao trabalho de Stuart Hall refere-se à publicação da obra *The question of cultural identity*. Utilizou-se aqui a tradução da obra para o português, publicada no ano de 2011, tal como apresentada na lista de Referências.

⁷ Leitura da obra a partir da tradução para o português de 1991, conforme citado na lista de Referências.

⁸ Cristina Bajo nasceu em Córdoba no ano de 1937. Desde criança, esteve envolvida com os relatos de casos, com os mitos e com as lendas de sua província, o que, pode-se inferir, foi decisivo para uma construção estética e discursiva envolvente, sempre com destaque para a reflexão a respeito da memória do seu povo, para a reavaliação do sujeito argentino desde o ponto de vista cordobês. Para subsidiar e amadurecer esta dissertação de Mestrado, foram elaborados, nos últimos três anos, diferentes artigos científicos e resumos a respeito da identidade latino-americana e cordobesa, reflexões sobre a ligação da escritora Cristina Bajo

O compromisso, aliás, vai além de uma leitura circunscrita ao ambiente da obra, ou seja, a literatura argentina, reiterando, em alguma medida, os esforços de críticos e escritores que, desde as últimas duas décadas do século XX, parecem dedicar-se ao estudo e à compreensão da importância e dos desdobramentos da ficção histórica. Sobre isso, voltando-se pontualmente ao universo discursivo hispano-americano, vale lembrar a observação da estudiosa espanhola Celia Fernández Prieto que, logo em uma nota preliminar de sua obra *Novela y Historia: poética de la novela histórica* (1998), já sinalizava a crescente proliferação dos romances históricos, sobretudo nas décadas de 80 e 90 do último século. Entre outras contribuições, a dimensão do trabalho é tomada, principalmente, pelo fato de a autora já sinalizar as diversas oportunidades em relação à discussão do tema de uma maneira mais teórica e incisiva, remediando um então “vacío bibliográfico” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 14), ou seja, tentando superar o que era entendido como uma insipiente abordagem teórica diante de um fenômeno literário tão proeminente (aqui já aludindo ao êxito editorial ostentado pelos romances históricos).

Mais uma vez, ainda que não dedicada à observação do contexto latino-americano e, especificamente, o argentino, e, mesmo depois de quase vinte anos de sua escrita, as palavras de Fernández Prieto ainda parecem estar latentes, representando uma consigna válida de pesquisa. A observação aqui, por sua vez, multiplica-se em novas ondas e limites, permitindo que esta dissertação analise diacronicamente não apenas a história de uma modalidade

com o legado do romance histórico argentino, além de leituras preliminares da obra *Como vivido cien veces*. Os trabalhos comentados foram apresentados em eventos de âmbito nacional e internacional, tais como: a) Jalla 2012 – Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (sediado na cidade de Cali, Colômbia); b) VII Congreso Brasileiro de Hispanistas (sediado na cidade de Salvador, Brasil); c) VI e VII EnPlee – Encontro de Professores de Língua Espanhola do Estado do Paraná (sediados nas cidades de Matinhos e Curitiba, Brasil); d) X Seminário Internacional de História da Literatura e XI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória (sediado na cidade de Cascavel, Brasil); e) X Seminário Internacional de História da Literatura (sediado na cidade de Porto Alegre, Brasil); f) I SELIS – Simpósio de Estudos da Linguagem, Identidade e Subjetividade (sediado na cidade de Ponta Grossa, Brasil); g) XIV CILH – Congreso Internacional de Literatura Hispánica – envio e aceitação de resumo (sediado na cidade de Córdoba, Argentina); h) I Simpósio de Literatura Negra Ibero-Americana. Além de um estratégico sobrevoo para analisar o reconhecimento do público acadêmico em relação à obra e ao trabalho bajoniano, a construção de todos os enunciados atentam para o objetivo maior do Mestrado que é o de esgotar a fortuna crítica de um objeto de arte. A vida e obra da escritora Cristina Bajo ganharão o devido destaque na PARTE II desta dissertação, pontualmente, no capítulo 4, intitulado, *A escritora. A voz de outras histórias*.

narrativa específica, mas, fundamentalmente, de como tal manifestação discursiva assumiu papel relevante dentro da historiografia literária da América Latina e, claro, da Argentina. Não obstante, apontamentos como o de Fernández Prieto ainda acendem novas faíscas, possibilitam imaginar que a ficção histórica preserva grande potencial de estudo, pensando que esta foi, na grande maioria das vezes, vislumbrada a partir de seus bordos – refutando certas e inevitáveis *orillas*⁹ – ou simplesmente partindo de centros oficiais de enunciação. Cabe, portanto, tentar transbordar quaisquer limites instituídos, seja por impossibilidades pontuais de acesso, seja por recortes necessários, ou ainda, por questões de interesse e ordem ideológica.

Para possibilitar a realização de tal pressuposto, também foram traçados alguns objetivos específicos, os quais se demonstraram decisivos para a elaboração e divisão interna deste trabalho. Ao longo de todo o raciocínio, serviram como uma espécie de alicerce discursivo o interesse de localizar *Como vivido cien veces* dentro do contexto do romance histórico latino-americano e, fundamentalmente, argentino, possibilitando, assim, uma observação de pontos convergentes e similaridades ou mesmo eventuais estratégias diferenciadas, utilizadas por escritores desse espaço de enunciação em seu composto de elaboração narrativa. Particularmente no caso de Cristina Bajo, busca-se enumerar as principais características da modalidade da ficção histórica utilizadas pela escritora na construção e viabilização do seu romance.

É de interesse, também, aceder à outra margem do romance (não deixando de ouvir refratar a voz das águas de Guimarães Rosa e a paixão despertada por ele pela literatura), valorizar o preceito ensaístico-crítico de não fazer com que um tópico teórico literário (no caso, a leitura de uma obra como um romance histórico) inviabilize ou mesmo dispense a apreciação do romance enquanto gênero particular, objeto estético de fruição. Trata-se de um comprometimento com muito das reflexões de Tzvetan Todorov (2009), Terry Eagleton (1983) ou mesmo de Harold Bloom (1995) – para ficar apenas em três dos pilares mais consistentes da teoria literária ocidental – relembrando que, embora o acompanhamento teórico seja determinante, a sobrevivência da literatura e a garantia de que ela não corra “perigo” (TODOROV, 2009) seja

⁹ Alusão ao termo apresentado pela crítica literária argentina Beatriz Sarlo, em seu ensaio *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, publicado pela primeira vez em 1988.

mesmo o devido valor dado ao texto enquanto discurso dotado de uma linguagem peculiar, distinguível a partir do seu contexto e, principalmente, da forma particular que o crítico se relaciona com dado material.

Ainda que, para alguns leitores, a reunião de teóricos como Todorov e Bloom possa parecer insólita, o que se quer dizer aqui (e o que também será procurado em um dado momento da dissertação) é que, antes de poder ser lido como romance histórico, a obra de Cristina Bajo é literatura: é um romance. Portanto, tamanha a importância para que o texto seja contemplado como tal. Ao ponderar que a obra em análise é um romance, há, necessariamente, a intenção de relembrar o impacto do gênero como uma “ficção de fundação”¹⁰ (SOMMER, 2014), prioritária para discorrer a respeito da consolidação das identidades nacionais em terras latino-americanas, além, é claro, de pontuar o seu valor específico no que diz respeito ao arranjo literário-discursivo. Para destacar, aliás, as inestimáveis contribuições em relação ao estudo do romance enquanto projeto estético, serão entretecidas as ponderações provenientes de postulados de Georg Lukács (1966; 19--?), Ian Watt (2010), Wayne Booth (1980), Norman Friedman (2002) e Henry James (2003). A expectativa é tocar as principais reflexões desses autores não apenas diretamente, mas, sim, de um modo capaz de arquitetar o entendimento de pontos cruciais do objeto estudado, tal qual o ponto de vista da narrativa e a constituição dos personagens.

Antes de seguir o traçado dessa dissertação, soa obrigatório delimitar dois conceitos-chave que, por razões de interseção de leituras ou mesmo de repertório, podem acabar ressoando na expectativa do leitor certos incômodos e questionamentos: primeiramente, a que se deve exatamente a evocação inicial de alguns nomes inscritos na perspectiva teórica da pós-modernidade? E, logo em seguida – não com menor potencial de manifestação crítica –, a que espaço e povo se alude, ao apresentar, metonicamente, a inscrição América Latina, principalmente quando se tem em jogo um romance publicado na

¹⁰ Mais do que um preceito ensaístico, a escolha por evidenciar a obra *Como vivido cien veces* dentro do espectro romanesco tem o pressuposto de resgatar o rico patrimônio crítico deixado por Doris Sommer em *Ficções de Fundação* desde a sua primeira publicação, em fins da década de 90 do século XX, especificamente, em 1991. Quando, aqui, é apontada a taxonomia desse gênero também está em jogo, seguindo o pensamento da crítica estado-unidense, a perspectiva da historiografia e da historiografia literária, responsáveis por enquadrar o romance como uma estratégia narrativa para a construção das fundações nacionais no continente e, de interesse pontual, de uma nação chamada Argentina.

Argentina? Para esclarecer cada passo tomado nesse recorte e, obviamente, primando para o esclarecimento e posicionamento dialético diante de tais questões (e o que estes acabarão por refletir em toda a dissertação), far-se-á necessário duas digressões pontuais.

Um feixe de luz antes de começar: como e por que serão tratados os tópicos pós-modernidade e América Latina.

Ensaiai qualquer menção à tópica pós-modernidade sem o devido cuidado para o esclarecimento do que se entende e congrega para determinada leitura, sobretudo quando um trabalho está sob a análise e o jugo da crítica latino-americana, pode ser tão perigoso quanto a decisão de alguém que se joga em alto-mar sem saber nadar. Evitando engasgar-se com *correntes quentes* de dúvidas e objeções, a escolha do termo pretende, aqui, ser objetiva e minimamente clara: o critério mais estratégico para alcançar tal premissa é o de falar em pós-modernidade, não em pós-modernismo. A diferenciação é necessária, uma vez que o presente trabalho assume a responsabilidade de oferecer uma leitura possível de uma obra ficcional que está publicada somente em espanhol (ao menos até o momento), o que sugere o futuro trânsito e consulta dessa dissertação também de leitores hispano-falantes. Esses, por sua vez, têm, muito provavelmente, em seu imaginário outra expectativa ao ler o termo pós-modernismo, atrelando-o a um momento mais específico da historiografia literária hispano-americana.

Para quem acompanha a justificativa com afinco e deseja mais subsídios retóricos, a explicação: para hispano-falantes, ao menos no que diz respeito à historiografia literária, pós-modernismo acaba estando relacionado concomitantemente (e, muitas vezes, inevitavelmente) ao trabalho de reflexão e escrita de figuras como a do argentino Horacio Quiroga, um dos responsáveis por dar continuidade à discussão travada pelo Modernismo hispano-americano, tendo esse como grande expoente a figura do poeta nicaraguense Rubén Darío¹¹ (OVIEDO, 2005). O termo acaba ligado, portanto, ao resultado de um

¹¹ Grande parte das historiografias literárias latino-americanas reserva seção especial para discorrer a respeito de Rubén Darío como uma espécie de porta-voz do Modernismo Hispano-americano. Em tratados como os de Bella Jozef ou mesmo de Miguel Oviedo, o período é

momento literário que procedeu ao decisivo trabalho de Darío para as letras latino-americanas (pensando fundamentalmente na realidade hispano-americana), não se relacionando, assim, à desconstrução de grande parte dos metarrelatos, tal como apontará, décadas depois, Linda Hutcheon, por exemplo. Falando sobre essa confusão e eventual barreira ideológica¹² quanto ao uso do termo, Santiago Juan-Navarro fundamenta um cenário determinante para resumir essa espécie de incômodo em solo latino-americano:

El estudio de la postmodernidad latinoamericana es ciertamente un **campo sumamente controvertido**. En algunos casos, los críticos latinoamericanos rechazan el término “postmodernismo” y el concepto asociado al mismo a causa de la confusión que genera en **relación con los movimientos modernistas abanderados por Rubén Darío en el ámbito hispanoamericano y Mario de Andrade en la literatura luso-brasileña**. La adopción de este término es así vista como una **extrapolación de un fenómeno** que es visto como ajeno a la realidad histórica y cultural del mundo hispánico, cuando no como un nuevo caso de imperialismo cultural¹³. (JUAN-NAVARRO, 1998, p. 17-18, grifos nossos).

Ratificando a discussão sobre o tema, também sob a perspectiva teórica e crítica da Espanha, Amalia Pulgarín relembra que o tópico

[...] conlleva el riesgo de caer en toda una serie de valoraciones positivas y negativas, de simplificaciones y contradicciones, en definitiva en una polémica apasionada aún vigente. A pesar de la controversia [...] se reconoce como un amplio espacio cultural, heterogéneo y diversificado, pero apreciable como espacio diferente al ocupado por las vanguardias aunque sus límites nunca se definan con absoluta nitidez.¹⁴ (PULGARÍN, 1995, p. 11).

inaugurado pela obra de Darío, *Azul*, publicada em 1888. Para mais informações, consultar as Referências.

¹² É válido lembrar que não há uma unanimidade quanto ao repúdio ao uso do termo pós-modernismo na crítica latino-americana. Um exemplo de defesa importante é o realizado por Julio Ortega, que procurou buscar a possibilidade de se pensar em uma condição de pós-modernidade internacional. De qualquer forma, segundo Juan-Navarro, postularam-se duas tendências principais para pensar a pós-modernidade: a primeira, estaria ligada a percepção de poética especial, relacionando-se a técnicas formais que se diferenciaram das demais empregadas pelos escritores no continente; já a segunda, entenderia o movimento pós-modernista como uma manifestação cultural relacionado aos movimentos sócio-econômicos. (JUAN-NAVARRO, 1998).

¹³ “O estudo da pós-modernidade latino-americana é certamente um campo sumamente controverso. Em alguns casos, os críticos latino-americanos rechaçam o termo “pós-modernismo” e o conceito associado ao mesmo por conta da confusão gerada com relação aos movimentos modernistas postulados por Rubén Darío no âmbito hispano-americano e Mário de Andrade na literatura do português brasileiro. A adoção deste termo é assim vista como uma extrapolção de um fenômeno que é visto como distante à realidade histórica e cultural do mundo hispânico, quando não como um novo caso de imperialismo colonial.”

¹⁴ [...] traz o risco de cair em toda uma série de ponderações positivas e negativas, de simplificações e contradições, em definitivo, em uma apaixonada polémica ainda vigente.

Diante de tal celeuma, fica plausível a preocupação para que pós-modernismo e pós-modernidade não sejam tomados como conceitos sinonímicos por leitores hispano-falantes ou mesmo entre brasileiros. Há de se pontuar, ainda, que o questionamento de muitos dos críticos do novo continente se deve ao fato de que a modernidade parece nem mesmo ser uma condição igualitária e possível para muitos países e âmbitos latino-americanos. Para muitos, o apoderamento do termo, por consequência, além de significar um novo caso de imperialismo cultural, tal como definido por Juan-Navarro, seria uma espécie de incongruência, um anacronismo diante da realidade (ou da possível modernidade) latino-americana.

Dessa tensão estabelecida e da necessidade de buscar algo mais *autóctone*¹⁵, vem à luz a preponderante incursão promovida por Beatriz Sarlo que, voltada aos estudos da literatura argentina, ao menos favorece uma entrada secundária na discussão sob um novo e interessante prisma. Destinada a perceber a literatura como um prognóstico das transformações sociais e instigada com a releitura das obras *Viena fin-de-siècle* (1990), de Carl Schorske, e *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1982), de Marshall Berman, Sarlo acabou possibilitando o debruçar-se na perspectiva de uma condição outra quando se pensa a respeito da pós-modernidade latino-americana e, especificamente, argentina. Segundo a teórica, “A modernidade é um cenário de perdas, mas também de fantasias reparadoras. O futuro era hoje.” (SARLO, 2010, p. 57). Dessas concretas incertezas, surge o postulado e a condição, sim, de uma “modernidade periférica” (SARLO, 2010, p. 56).

Ainda que a aproximação, aqui, seja realizada anacronicamente (uma vez que Sarlo tinha a cidade de Buenos Aires e as movimentações críticas das décadas de 20 e 30 do século XX como o cerne do seu vislumbamento), a evocação é fundamental não somente por conta de atestar a efervescência dessa problemática no âmbito das terras do pampa, mas, sobretudo, para demonstrar que a modernidade periférica relacionada ao contexto do país

Apesar da controvérsia, [...] reconhece-se [a perspectiva pós-moderna] como um amplo espaço cultural, heterogêneo e diversificado, mas apreciável como um espaço diferente ao ocupado pelas vanguardas, ainda que os seus limites nunca se definam com absoluta nitidez.”

¹⁵ Alusão ao termo utilizado pelo crítico Sérgio Minelli para elogiar e discorrer, no prólogo de *Modernidade periférica*, sobre a força e importância de Beatriz Sarlo para a construção da crítica literária argentina. Segundo ele, o trabalho de Sarlo ajuda a repensar a literatura do país, fugindo de certo olhar dependente (SARLO, 2010).

reforça “[...] a cultura argentina como uma *cultura de mescla*, em que coexistem elementos defensivos e residuais junto com programas renovadores; traços culturais da formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas.” (SARLO, 2010, p. 56-57). Os descendentes dos barcos parecem ter, assim, ligação não exatamente por saírem (ou chegarem) de um mesmo porto, mas por remarem – com mãos distintas – rumo ao desconhecido.

A dificuldade para discutir a modernidade não é uma exclusividade de Sarlo no país. Néstor García Canclini, em seu providencial *Culturas híbridas*, publicada pela primeira vez em 1991, acaba preferindo tratar o pensamento e a concepção da pós-modernidade a partir de uma espécie de embate entre as articulações realizadas na modernidade e as demais tradições que a mesma tentou de alguma maneira superar (CANCLINI, 2001). O residual, nesse prisma, parece aproximar-se à conquista de Sarlo, percebendo a identidade argentina como uma *cultura híbrida*, uma estrutura de *mescla*. De qualquer forma, nem Sarlo, tampouco Canclini, nesse momento, oferecem postulados capazes de abrigar certos diálogos que deverão ser tratados para a leitura do romance histórico de Cristina Bajo.

A última e, talvez, mais fácil e primeira solução (o leitor inferiria) poderia ser relativamente simples. Essa reforçaria o instinto de sobrevivência de quem está à deriva e aflito por um resgate imediato. Ao invés de lutar contra a correnteza e insistir no uso da terminologia pós-modernidade, bastaria que o responsável pela arquitetura de todo o raciocínio abandonasse o preciosismo léxico e procurasse delimitar a sua fala de acordo com uma conjuntura ou característica de uma dada *atualidade* ou mesmo de um *momento contemporâneo*, responsável por desfazer todas as certezas e promover um culto às dúvidas. De alguma maneira, a engenhosidade linguística garantiria o efeito semântico desejado, correto? Infelizmente, aos olhos de quem escreve, não. Além de esvaziar o argumento de um posicionamento teórico, a sublimação e mudança sacrificariam – e muito – o diálogo com questões-chave para se pensar não somente o horizonte impreciso para a atividade crítica-intelectual na literatura, mas, fundamentalmente, para registrar os desafios que o próprio romance histórico enquanto modalidade narrativa acabou assumindo nas últimas décadas de produção (ainda que a obra de Cristina Bajo, como

será visto, estabeleça em sua tessitura uma composição muito mais tradicional quando se pensa em romance histórico, do que as obras pensadas para exemplificar uma metaficção historiográfica, por exemplo).

Tendo em vista toda essa instabilidade comentada e, mais ainda, valorizando o interesse em uma obra que atende à pretensão de reconstruir um período histórico argentino – romance este publicado não a partir do centro de enunciação prototípico do país¹⁶ –, parece ser, enfim, inevitável o mergulho em algumas questões relacionadas ao trabalho pontual de Linda Hutcheon¹⁷. Portanto, refutar completamente a alusão à perspectiva da pós-modernidade seria, mais do que incorrer em uma hipercorreção, uma espécie de traição à proposta de arquitetura desde a primeira *mirada* para toda a investigação. É certo que a própria esfera crítica literária argentina oferece entradas férteis e produtivas, propostas que poderiam neutralizar toda essa pequena discussão, tal como já visto no caso de Beatriz Sarlo ou até de Néstor García Canclini.

No entanto, insistir-se-á na necessidade de se tocar também em questões atreladas sobretudo ao que é postulado por Linda Hutcheon, no que diz respeito à lógica da pós-modernidade para a produção literária. Antes de dirimir algumas dúvidas finais quanto ao critério de utilização de certo aporte teórico, reforça-se que o objetivo maior é o de realizar uma leitura possível de um romance dentro de uma modalidade narrativa particular. Isso significa que

¹⁶ O fato de *Como vivido cien veces* ser publicado em Córdoba é determinante para se pensar a perspectiva de enunciação adotada por Cristina Bajo para a (re)construção dos dados históricos no desenvolvimento ficcional. Tal inscrição será devidamente abordada ao longo do trabalho. No entanto, cabe aqui já demarcar o quanto o deslocamento de Buenos Aires como polo cultural é expressivo quando se investiga e se propõe uma contribuição para uma obra inscrita como literatura argentina. Em um prólogo especial para a tradução da obra *Modernidade periférica*, da autora Beatriz Sarlo, Sérgio Mineli é contundente ao delimitar a quase hegemonia da capital portenha para o desenvolvimento de escritores e ensaístas (SARLO, 2010). Um romance que desloca esse eixo acaba, portanto, ajudando a florescer novas discussões e reflexões para o composto literário e extra-literário.

¹⁷ Há de se pontuar que a obra *A poetics of Postmodernism*, ao menos no que diz respeito ao trânsito e à leitura de teóricos hispano-falantes, parece ser realizada com frequência no original, ou seja, em língua inglesa. Assim consta, por exemplo, na lista de referências de obras como *Reflexiones sobre la Novela Histórica* (2006), editada pelo teórico de Cádiz José Jurado Morales. Muito provavelmente, grande parte dos estudiosos, ao se deparar com o nome de Hutcheon, acompanhado pela cunhagem pós-modernismo, já não estabeleçam – ao menos diretamente – a eventual carga semântica atrelada ao movimento literário que deu continuidade às reflexões do Modernismo Hispano-americano. O caso especial explicaria o fato de o termo *pós-modernismo* figurar também em espanhol na tradução do livro da teórica canadense, circulando, em 1992, como *Una poética del posmodernismo*. De qualquer forma, como já explicado, sempre que o nome Hutcheon for aludido aqui, nesta dissertação, por questões de fluxo de leitura e coerência, serão utilizadas as expressões “perspectiva vinculada à pós-modernidade” ou “raciocínio pós-modernista”. Assim, procurar-se-á evitar quaisquer confusões e minimizar, ao máximo, eventuais leituras conceituais enviezadas.

não será dado nesta dissertação nenhum aprofundamento a mais nessa discussão (além do que é desenvolvido nessa digressão introdutória), não somente por esse não ser o cerne da questão, mas também por entender que tal expansão caberia a um trabalho de maior fôlego, endossando um momento futuro de pesquisa.

Como já visto, o fato de a obra de Bajo versar sobre o composto histórico acabou por, inevitavelmente, convocar o olhar do pesquisador sobre questões de ordem contextual, que, de uma forma ou de outra, impactaram o processo de escrita e a própria maneira de um indivíduo social estar inserido em seu espaço. Sempre que aludida nesta dissertação, portanto, o que compete à visão pós-modernista ou a uma dita perspectiva da pós-modernidade delimitará, acima de qualquer instância, e somente isso, a “tentativa de pensar historicamente o presente” (JAMESON, 1997, p. 13). Não existe, sob qualquer hipótese, o ideal de fazer desse trabalho mais uma manifestação anti-moderna, maniqueísta, de alguns teóricos sobre o então universo totalizante apregoado anteriormente pela modernidade, tampouco querer ratificar ideias como a de David Harvey¹⁸ (1989), sobre o fato de a produção inserida sob o jugo pós-modernista parecer estar dando sinais de esvaimento do que um dia já foi hegemônico na cultura do pensamento ocidental. Toma-se a pós-modernidade, portanto, como um possível marco fértil de discussão, principalmente a partir da década de 70 do século XX, designando, assim como relembra Jean-François Lyotard, o “[...] estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a la reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.¹⁹” (LYOTARD, 1979, p. 4). Para fortalecer tal busca, recorre-se às contribuições de Linda Hutcheon sobre um determinado tipo de atividade cultural, esclarecendo que o se entende e se tem como perspectiva pós-moderna é “[...] fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

¹⁸ A data refere-se à publicação original da obra de David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Nessa dissertação, foi tomada a tradução de 2012, conforme citado na lista de Referências.

¹⁹ “[...] estado da cultura depois das transformações que afetaram as regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX.”.

O trabalho interessa-se em partir desse espírito de certa relativização da visão pós-moderna, resultado de uma incredulidade quanto aos metarrelatos²⁰, e, sobretudo, no que isso acabou reverberando para áreas como a história e a literatura (estas, sim, interesse nevrálgico para o desenvolvimento da presente dissertação). O que corresponde à insistência de não esquecer a menção à pós-modernidade é a aproximação que a mesma permitiu para os âmbitos histórico e ficcional, criando, segundo Linda Hutcheon, o que pode ser chamado de “meta-ficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Por essa incursão nos limites do fazer literário e do fazer histórico, também recorrer-se-á à terminologia para se pensar sobre a questão da narrativa e, principalmente, sobre as maneiras de se “repensar” e de construir uma espécie de “reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22). A escolha, mais uma vez, explica-se pelo fato da necessidade de se trabalhar com um instrumental teórico no momento de se refletir sobre as próprias condições do romance histórico enquanto modalidade, além da interessante reflexão sobre a eliminação da distância entre os conceitos de “arte de elite e arte popular” (HUTCHEON, 1991, p. 40), uma vez que o romance analisado acaba por também ser delimitado no rótulo de *best seller*.

Antes de findar a discussão, vale relembrar que a aproximação e o diálogo com Hutcheon também sustentam outra curiosidade pouco observada entre os críticos: ainda que enunciando em inglês e sobre as transformações que afetam o Ocidente (sobretudo, Estados Unidos e Europa), a perspectiva de Hutchen é também ex-cêntrica já que a autora escreve com uma perspectiva interessante, a partir de um aparato extratextual de uma canadense. Mais do que uma coincidência, a condição é entendida, ao menos aqui, como uma oportuna experiência *periférica* (semelhante a que foi buscada por Sarlo no

²⁰ De maneira geral, a lógica pós-modernista está atrelada a uma lógica de subversão, um repensar não necessariamente atrelado a um sentimento nostálgico, uma reavaliação crítica que leva aos limites tópicos como a centralização, a continuidade e a determinação (HUTCHEON, 1991). Seu processo de levar aos limites certas categorias acaba por ser responsável por grande parte das críticas em relação à corrente de pensamento a qual representa, sobretudo por esse fenômeno estar confinado em uma lógica de capital. Tamanho exercício dos limites de um tema é relembrado por Fredric Jameson que, por sua vez, pontua o fato de que “na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto.” (JAMESON, 1997, p. 14).

contexto argentino), fundamental para propor um diálogo de um *brasileiro* que enuncia criticamente sobre um romance histórico *argentino*, publicado por uma *escritora estreante* na década de noventa, munida com todo o seu *discurso de província, de Córdoba*.

Polêmica semelhante à chaga relativizante pós-moderna parece ser a dificuldade de muitos de entenderem exatamente o que congrega a América Latina, segundo conceito-chave que merece um esforço reflexivo antes de dar continuidade a todo o trabalho. Falar de América Latina, assim, já dizia o uruguaio Mario Benedetti, ao invés de incidir simplesmente em um “tema”, passou a revelar um “problema” (BENEDETTI, 1972, p. 366). A dificuldade para se definir exatamente o que se entende como América Latina advém, provavelmente, do resultado dos movimentos românticos de independência e da tomada de consciência unitária de cada nação:

A unidade da América Latina parece indubitável a partir de toda a sua história, mas, durante o processo de formação das nacionalidades operado no século XIX, esta se perdeu de vista, em função das circunstâncias políticas, econômicas e culturais que dominam tal processo. (MORENO, 1972, p. XXVIII).

A incompreensão tende a ser maior, inclusive, no âmbito dos estudos brasileiros, sobretudo por uma barreira linguística inculcada como critério de divisão e, melhor dizendo, de não pertencimento. Sobre essa dificuldade de integração entre as duas grandes zonas da América Latina, César Fernández Moreno relembra sobre a

[...] tradicional falta de comunicação que sempre houve entre os países da América Latina, principalmente no que se refere às suas duas regiões lingüísticas: há na América Latina uma enorme zona, quase um continente em si, que fala português, e que nem sempre tem uma visão completa do que se produz na zona que fala espanhol, e vice-versa. (MORENO, 1972, p. XXIX).

Tentar refletir sobre o assunto é, por assim dizer, uma maneira de posicionar-se enquanto crítico e estudioso que enuncia a partir de um continente que, contrariamente ao que dizia Hegel²¹, não é somente feito de

²¹ Faz-se relação aqui ao apontamento de Hegel sobre a América Latina como um lugar, um país do porvir. O comentário do filósofo alemão é retomado por César Fernández Moreno, na Introdução da obra *América Latina em sua literatura* (1972), com o intuito de problematizar tal

natureza, mas que vive e está pronto para contar a sua história. Em certa ordem, há aqui o esforço de dar continuidade às elaborações de pensadores como o cubano José Martí – em certa ordem, pai da consciência de *Nuestra América*²² – ou mesmo de brasileiros como o crítico Antonio Candido²³ ou o antropólogo Darcy Ribeiro²⁴, responsáveis por, ao longo de tantos anos, demonstrar a importância de uma inserção intelectual e de um posicionamento diante de uma América Latina que é feita pelas mãos e pelas obras de lusófonos, hispano-falantes ou francófonos. Por esse motivo, ainda que o trânsito maior de diálogo teórico seja em autores hispano-falantes, exatamente por estes representarem o maior número de trabalhos que contextualizam o ambiente discursivo latino-americano e argentino nos quais o objeto de estudo está inserido, fez-se necessária a incursão em alguns trabalhos de teóricos brasileiros. Portanto, explicar-se-ão, facilmente, o diálogo paralelo em textos sobre a modalidade do romance histórico também de pesquisadores que enunciam no Brasil, tais como Antonio Roberto Esteves e Marilene Weinhardt.

Voltando à problemática terminológica da América Latina, para melhor ilustrar as transformações submetidas ao termo, vale retomar uma breve linha histórica. A designação latina tem como referente inicial a origem dos povos que vieram do Lácio, tendo, portanto, uma relação com a expansão do Império Romano e, por conseguinte, dos povos que sofreram as influências linguísticas do latim. Desse berço comum, o termo latino acabou sendo herdado por três

questão e, principalmente, com a ideia de já demarcar o quanto o Novo Continente (novo, aliás, aos olhos do europeu) já se estabelecia em uma fase de história.

²² O termo em itálico é uma alusão ao texto seminal *Nuestra América*, publicado originalmente na *Revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, no dia 10 de janeiro de 1891 e, apenas vinte dias depois, no periódico mexicano *El Partido Liberal*. Posteriormente, cartas, pronunciamentos e outros escritos com a temática anti-imperialista, destacando, portanto, a importância da crítica e do levante intelectual latino-americano, foram reunidas na obra *Nuestra América*. Utiliza-se aqui a publicação digital de 2005. Mais informações na seção de Referências.

²³ Aludido aqui, especialmente, por conta do ensaio *Os brasileiros e nossa América*, publicado como parte da obra *Recortes* (1993). Ainda que não faça menção a José Martí ao longo de todo o texto, a expressão “nossa América” do título figura como um diálogo inevitável com um dos postulados mais importantes da enunciação martiniana, sendo, por isso, frequentemente evocada pelos intelectuais latino-americanos. Mais informações na seção de Referências.

²⁴ Um dos pilares teóricos para a discussão da identidade brasileira, o antropólogo Darcy Ribeiro também apresentou grande relevância para o pensar latino-americano, para o sentimento de quem enuncia desde o outro lado do oceano Atlântico. Entre outros trabalhos, pensa-se, aqui, na relevância das ideias contidas em *A América Latina existe?*, texto, por sua vez, publicado no México, em 1976, como parte de uma coletânea intitulada *A América Latina: a Pátria Grande*. Para o leitor brasileiro, o texto também pode ser encontrado na obra *A América Latina existe?*, publicada em 2010. Mais informações na seção de Referências.

potências ultramarinas (Espanha, Portugal e França) que, a partir do século XV, encontraram nas terras americanas um novo potencial comercial de exploração e expansão enquanto colônias. A partir desse vínculo jamais equânime entre colônias e impérios colonizadores, nasce uma nova acepção para o termo, ganhando o aditivo americano. Segundo o trabalho filológico de alguns pesquisadores, descobre-se que a designação latino-americano já aparece em livros europeus, sobretudo de escritores de origem francesa, por volta do ano de 1882 (MORENO, 1972).

Teóricos como César Fernández Moreno e Estuardo Núñez relembram que as alusões sobre o latino-americano abarcaram uma carga semântica que aludia a questões de cunho “[...] racial, cultural e político.” (MORENO, 1972, p. XVI). Mais do que congregar um complexo semântico múltiplice, a designação latino-americano passou, portanto, a superar um critério meramente pautado em questões geográficas naturais. A América Latina, por assim dizer, extrapola a visão das terras dispostas ao sul do Rio Grande ou Bravo (fronteira mexicana com os Estados Unidos) até os limites austrais. O conceito do sociólogo Gino Germani a respeito da América Latina endossa também a ineficiência de registrar puramente um critério físico, valorizando questões de ordem política. Dessa maneira, “[...] a América Latina é vista como uma unidade, não apenas em termos culturais e sociais, mas também – e principalmente – em termos políticos... o fator unificante se origina num objeto externo, antagônico e ameaçador.” (GERMANI *apud* MORENO, 1972, p. XVIII-XIX).

Tal mudança na compreensão do termo se expandiu, notoriamente ao longo das últimas três décadas do século XX, percebendo que o conceito América Latina, aludindo à ligação histórica de colonização espanhola, portuguesa ou francesa, poderia ser questionado, sobretudo por conta de países como Porto Rico, ou, ainda, nações criadas a partir da década de 1960, como Jamaica, Guiana, Barbados e Trinidad e Tobago. Em face disso, a ideia de latinidade acabou por transbordar parâmetros antigos.

Por influência de todos esses movimentos, ganham destaque, no final da década de 60 do século XX, diretivas tomadas para se pensar o

componente latino-americano, tal como a reunião de Lima²⁵ encabeçada pela UNESCO.

No encontro, passa a figurar a compreensão de uma América Latina a partir de dois enfoques: 1) considerando a América Latina como um todo, integrado pelas formações políticas nacionais; e 2) ponderando a região a partir de sua contemporaneidade. O que parece chave nessa discussão é que a literatura é tomada como o primeiro foco difusor para se pensar a respeito da problemática²⁶. Tal escolha referiu-se ao fato de a esfera literária ser compreendida como um centro cultural irradiador de grande expressão: “[...] os escritores desta região [América Latina], por assim dizer, não têm outro remédio exceto o de expressar o mundo que os circunda e se lhes impõe, crescente e buliçoso, mundo de contradições e desgarramentos, de contemplação e ação aniquiladoras.” (MORENO, 1972, p. XXIV).

Escapando de uma perspectiva pessimista, construída a partir dos olhos de simples sujeitos-colonizados, o crítico Guillermo Sucre valoriza a literatura como uma estrutura importante de reformulação da própria crítica latino-americana (MORENO, 1972). Do dito descobrimento da América e do consequente encontro de diversos povos, nasce e ganha profusão, como é de se inferir, o ideal de uma cultura mestiça²⁷. Esse ideal será providencial para o posicionamento de uma nova manifestação crítica a respeito da América Latina, tendo em vista uma consciência sintética do que significa tal diversidade cultural:

Triunfa assim na cultura superior latino-americana uma concepção sintética de si mesma, onde se reconhecem não só as contribuições

²⁵ Sediada na capital peruana no ano de 1967, a referida reunião, foi levada a cabo a partir da presidência do escritor José María Arguedas. Faz-se necessário evidenciar a confluência advinda de diversas partes a respeito da tópica latino-americana, graças à participação de intelectuais como, por exemplo, o pensador argentino Enrique Anderson Imbert, o crítico literário e ensaísta uruguaio Ángel Rama, o filósofo mexicano Leopoldo Zea, além dos brasileiros Afonso Arinos de Mello Franco e Sérgio Buarque de Holanda. Um ano depois, em 1968, a partir de um encontro na Costa Rica, diversos críticos literários propuseram a expansão da questão iniciada em Lima, sendo, para esse recorte, interessante a adesão dos argentinos Noé Jitrik e Luis Emilio Soto (MORENO, 1972).

²⁶ É inevitável a influência detida pelo *boom* latino-americano nessa época, responsável por levar à vitrine do mercado editorial ocidental diversos escritores latino-americanos (RAMA, 1984). Sobre isso, a dissertação dará destaque especial ao tomar a esfera latino-americana para se falar do desenvolvimento do romance histórico.

²⁷ Em determinada altura da dissertação, inclusive, será proposto um paralelismo dessa mestiçagem com a própria realidade do romance enquanto gênero (de natureza híbrida) e, obviamente, de sua modalidade encarregada por fazer as interseções com a história.

das culturas autóctones, mas também as das culturas europeias descobridoras, a fundamental contribuição africana que chega à América através da escravidão e, por último, a renovação das fontes universais implícitas nos movimentos migratórios do século XIX. (MORENO, 1972, p. XXII-XXIII).

Ainda a respeito do valor mestiço da cultura na América Latina, parece relevante o comentário do crítico Rubén Bareiro Saguier:

Cultura mestiça por definição histórica, a latino-americana é o resultante da inserção ibérica inicial – e da suplantação progressiva em seguida – no tronco multiforme das culturas ameríndias, com a posterior agregação do elemento africano e dos aluviões migratórios. Dada a diversidade de componentes, um problema latino-americano essencial foi, e continua sendo, encontrar sua identidade cultural, situação que a literatura reflete, ao procurar apropriar-se de uma linguagem e concretizar um conteúdo, num idioma em certa medida emprestado, e dentro de um contexto político não unificado. (SAGUIER, 1972, p. 3).

Será a dificuldade de plasmar todo o componente mestiço, obviamente, uma das responsáveis por explicar a não possibilidade de definir com exatidão o que é a América Latina. Reforça-se, portanto, que o espírito de reflexão sobre o tema, já potencializado há quase cinco décadas, tal como relatado até aqui, de alguma maneira, parece latente e profícuo na pauta de teóricos e pesquisadores. O coeficiente comum não é um simples elemento que prevê a unidade, ao contrário, mas a incerteza que leva a um enquadramento e cenário multifacetado. Em outras palavras, como bem retratou Moreno em seu desfecho de apresentação da obra *América Latina em suas literaturas* (1972), “O que é a América Latina? **A única coisa certa que sabemos a seu respeito, por ora, é que é nossa.**” (MORENO, 1972, p. XXIX, grifos nossos).

Nesta dissertação, é com esse caráter de comunhão e, sobretudo, mediante à ponderação da importância de um bloco cultural para a revisão da história e para a reflexão da identidade a partir da literatura, que estarão atrelados os conceitos de América Latina e latino-americano.

Mapeamento de uma rota: esclarecimentos antes de lançar-se aos mares da dissertação.

Assim, dirimidos alguns dos prováveis questionamentos quanto aos macro-conceitos lançados no início desse intróito, parece ser possível lançar-se aos objetivos estabelecidos, singrando entre as fluídas áreas de história e ficção. Resultado do já comentado espírito crítico de revisão do passado oficial, a literatura, seus escritores e ensaístas, pensando na realidade latino-americana das últimas décadas como um todo, passaram a assumir papel preponderante para potencializar uma reflexão e, por que não dizer, uma revisão de dados cristalizados. A escolha por esgotar a fortuna crítica de *Como vivido cien veces* em uma dissertação de mestrado explica-se pelo olhar atento aos movimentos dessa revisão da historiografia literária, tocando em um ponto delicado quando se pensa na realidade argentina que é, exatamente, o de questionar o eixo que vem apenas de Buenos Aires. Não à toa, o romance inaugural de Cristina Bajo, enunciado a partir de uma perspectiva de Córdoba (ou seja, das províncias da federação que, por séculos, foram silenciadas), tenha alcançado considerável interesse na década de noventa, sendo um dos livros mais vendidos em todo o país²⁸.

Entendendo que o objeto literário escolhido tem potencial para uma leitura que o delimite dentro da modalidade ficcional responsável por reelaborar recortes históricos, será necessário um mergulho em questões de diferentes ordens, facilitando a compreensão a respeito do recorte dado à obra e, principalmente, a perspectiva que se tem em relação ao que se percebe como baluarte histórico, como estatuto da ficção e, por fim, a interseção das duas para fundamentar a modalidade narrativa do romance histórico.

Para abordar todo esse percurso de raciocínio, a presente dissertação é mapeada a partir de uma estrutura específica. O trabalho será composto por quatro partes, as quais abrigarão cada um dos capítulos, sendo aquelas devidamente nomeadas: *Parte I – Descendentes dos barcos: na rota das origens*; *Parte II – Como vivido cien veces: luz que vem do interior*; *Parte III – Romance. História. A perspectiva de Bajo*; e, por último, *Parte IV – Nenhum mar é totalmente descoberto. Nenhuma história ganha ponto final*.

²⁸ Para a surpresa dos organizadores da editora *Ediciones del Boulevard*, ainda no ano de sua publicação, o romance esgotou rapidamente quatro edições completas. Não à toa, *Como vivido cien veces* foi considerado o *boom* editorial do ano na Argentina (GIANNONI, 2004). Apenas 5 anos depois de sua primeira publicação, o romance, ao lado da segunda obra da Saga dos Osorio, já haviam vendido quase 50 mil exemplares em todo o país (SCHILLING, 2001).

A ideia da segmentação em partes é que a dissertação, além de atender à prerrogativa de aumentar a fortuna crítica de um objeto de arte, possa, modestamente – e, por que não dizer, metaliterariamente –, proporcionar uma experiência de leitura para todos os que, assim, o desejarem. A formulação pouco habitual da divisão procurará, de alguma maneira, dialogar com a própria manifestação literária, sobretudo no que diz respeito a sua forma. Trata-se, por sua vez, de uma espécie de homenagem à herança ensaística de tantos escritores que plasmaram em suas linhas – sejam as das crônicas do descobrimento ou as das sinuosas e múltiplas dos romances – a identidade hispano, latino-americana e, obviamente, argentina (esta, não limitada apenas a uma fórmula-capital, mas imersa em suas infinitas sendas de interioridade).

Na *Parte I – Descendentes dos barcos: na rota das origens*, a pesquisa ocupar-se-á em estabelecer uma espécie de revisão historiográfica a respeito da compreensão de história e de ficção. Cabe a essa seção reforçar como as duas áreas partiram de um passado quase simbiótico, para uma proposta inicial aristotélica de quebra – mediante o grau de observação entre historiador e o poeta –, adquirindo formas pretensiosamente antagônicas no período oitocentista, até, enfim, protagonizarem efeitos de relativização entre os seus limites em nome de uma narratividade em comum. Também caberá a essa etapa inicial a contextualização do romance histórico enquanto modalidade narrativa, partindo de sua concepção lukacsiana até a sua disseminação e transformação no contexto latino-americano e, por conseguinte, argentino.

A intenção de apresentar nesse estágio inicial um parêntesis para que o leitor acompanhe os caminhos tomados pela ficção e pela história (além de perceber as suas inter-relações) é valorizar que o romance histórico não foi concebido diretamente de uma então forma romântica, passando, diretamente, a sua formatação mais recente, intitulada novo romance histórico. Daí a preocupação, nesse sentido, de formatar uma linha do tempo capaz de promover a reflexão epistemológica das duas áreas. A primeira seção é, por assim dizer, uma espécie de alicerçar de toda a temática, além de uma contextualização fundamental para que o leitor entenda o porquê um romance histórico feito *Como vivido cien veces* pode assumir um potencial muito além do estético-literário.

Já na segunda seção, intitulada *Parte II – Como vivido cien veces: luz que vem do interior*, o trabalho apresentará, de maneira mais específica, a escritora Cristina Bajo e o seu destacável trabalho como representante da memória coletiva de sua província. Muito além de um esforço biográfico pontual e parte de uma práxis de enunciação, sua citação justificar-se-á para que o leitor conheça a representatividade dessa escritora contemporânea, no que diz respeito ao seu ofício discursivo para reconstruir a história a partir da perspectiva de sua província. Como consequência, serão abordadas, entre recortes teóricos e citações do próprio romance, o quanto Córdoba (entende-se aqui o dual Córdoba, capital-província) pode ser entendida como um local de trânsito para o desenvolvimento da nação argentina, uma espécie de epicentro histórico e cultural. Finalizando tal etapa, caberá a delimitação do romance como mais uma obra importante, capaz de possibilitar a reflexão quanto à dicotomia sarmentina civilização e barbárie, critério indispensável quando se pensa na constituição, ou melhor, nas constituições da(s) identidade(s) argentina(s).

Na *Parte III – Romance. História. A perspectiva de Bajo*, a dissertação, a partir do que já foi discutido anteriormente quanto aos limites de história e ficção e, ainda, sobre a modalidade do romance histórico na esfera latino-americana e argentina, ocupar-se-á em pontuar como se constitui o trabalho de Cristina Bajo, primeiramente, enquanto romance. A partir desse aspecto, caberá a essa seção refletir a respeito de uma então poética bajoniana, ou seja, um modo específico de escrever segundo uma leitura possível do romance histórico estudado. Além de falar de questões como anacronismo, ironia e intertextualidade do romance histórico *Como vivido cien veces*, versar-se-á sobre o quanto a ficção cria a pluralidade da história (ainda que, no caso pontual, de maneira muito concernente aos registros oficiais, ou seja, sem elaborações alegóricas ou altamente diacrônicas); sobre o uso da identidade feminina como heroína média da história; sobre a menção estratégica de figuras negras como enunciatóricas da história oral e do questionamento de um mito homogêneo do argentino; e, entre outros pontos, sobre a influência britânica na recente constituição da nação argentina.

Finalizando as seções de elementos textuais da dissertação, a *Parte IV*, nomeada como *Nenhum mar é totalmente descoberto. Nenhuma história*

ganha ponto final, terá como pressuposto fundamentar algumas das considerações mais relevantes extraídas a partir de todo o trabalho e, fundamentalmente, como tal esforço pode comportar-se como mais uma luz para desvelar temáticas ainda longe de um esgotamento. Diante de uma obra considerável, capaz de entremear história e ficção a partir dos fios da memória do interior de um país, a presente dissertação parece dar mais um passo em busca de um trabalho que demanda o espírito aguerrido de quem tem muita história ainda para ouvir, para registrar e, claro, para contar.

Cabe ainda a essa introdução apontar uma conquista para o desenvolvimento desta dissertação. Destaca-se, aqui, a possibilidade de o pesquisador ter estado em Córdoba por duas vezes ao longo de todo o trabalho de pesquisa (totalizando quase 40 dias), e, principalmente, a experiência de ter ficado lado a lado com a escritora Cristina Bajo. No que tange à decisão tomada de ir até a cidade de Córdoba em dois momentos diferentes, valoriza-se que o esforço foi fundamentalmente um ponto de inflexão para a descoberta de documentos históricos, pertencentes à História e à Memória da Província de Córdoba, além de volumes e edições especiais da historiografia literária da Argentina. Exatamente por conta da estada, foi possível alçar todo o raciocínio a partir do entrelaçamento de obras que escapam, em alguma ordem, ao cânone da crítica literária, oportunizando, assim, a disseminação de importantes nomes e documentos.

Já o contato com a célebre escritora cordobesa, nome que é visto com atenção no mercado editorial e entre críticos da literatura de diversas universidades, foi registrado a partir de três encontros exclusivos, realizados, respectivamente, nos dias 23, 24 e 31 de agosto de 2014. Em uma verdadeira *tertulia cordobesa*, as mais de 6 horas de conversa foram condensadas e transcritas no idioma da conversa (ou seja, o espanhol), disponibilizadas em um ponto especial, ANEXO 2, da seção homônima ANEXOS. A entrevista, registrada como *Un té con la reina de los Osorio: O sabor da história argentina em uma entrevista exclusiva com a escritora Cristina Bajo*, parte de um roteiro pré-estabelecido de perguntas, ANEXO 1, mas acabou dando vazão ao apetite de pesquisa sobre o romance histórico enquanto modalidade narrativa e o contexto argentino e cordobês para a sua manifestação.

No que diz respeito à fase de elementos pós-textuais, é ainda oferecido na seção de ANEXOS, intitulado como ANEXO 3, um quadro especial com o processo de catalogação de todos os personagens citados ao longo da trama do romance. A intenção é oferecer mais um recurso para os leitores não familiarizados à história argentina – independente de sua nacionalidade –, permitindo, assim, uma espécie de ferramenta de apoio para aqueles que desejam aprofundar os seus conhecimentos em relação aos personagens históricos re-construídos no plano romanesco. Além disso, o quadro de personagens oferecido também reforça um trabalho de averiguação de como a poética bajoniana parte de dados oficiais para reconstruir a sua versão da história.

Como critério de reflexão sobre a construção deste trabalho, parece ainda necessário um último esclarecimento, sendo esse relacionado ao trânsito do pesquisador quanto ao aporte teórico. Ao ler toda a dissertação, poder-se-ia criar uma dúvida sobre o porquê de um grande montante das citações e referências partir de obras publicadas em espanhol. Ora, a simples escolha por um romance histórico argentino, não traduzido ainda para o português, acabou por incentivar naturalmente um maior contato de obras e leituras críticas também na língua espanhola. Mais do que isso, é notável que grande parte das contribuições sobre conceitos como América Latina, o romance enquanto gênero e, claro, sobre o próprio romance histórico acabou por ser mais disseminada na esfera hispano-falante. Não se trata apenas de uma questão de local de produção, mas também de protagonismo no que diz respeito ao acesso às traduções que não nas línguas originais da publicação (seja o inglês, o alemão ou o francês). Um exemplo prático de tal argumentação é a obra basilar *La novela histórica* (1966), de Georg Lukács, utilizada nesta dissertação como o ponto de partida para se pensar na teoria que toma conta da análise dessa modalidade narrativa. Enquanto a obra já estava disponibilizada em espanhol pela primeira vez em 1966, no caso do português, a obra só ficou acessível entre os leitores em 2011, ou seja, 45 anos depois²⁹.

Outros casos simbólicos, tal como *El Arte poético* (1948), de Aristóteles, ou mesmo *Formas de hacer historia* (1993), de Peter Burke, foram

²⁹ A obra em português, intitulada *O romance histórico*, ganhou tradução de Rubens Enderle, sendo publicada pela editora Boitempo. Mais informações na seção de Referências.

preferidos, em vez das traduções para o português, por um critério de acesso livre, facilitado pelas plataformas de bibliotecas digitais. As obras buscadas *in loco* no âmbito da crítica literária e historiográfica argentinas, até por um critério de coerência, acabam por justificar a prevalência e a contingência das citações em espanhol.

Ainda que a língua espanhola guarde uma afinidade com a portuguesa, sobretudo no que diz respeito a uma leitura instrumental, respeitando os preceitos apregoados pela Associação Brasileira de Normas Técnicas, optou-se por oferecer traduções livres de todas as citações utilizadas³⁰, garantindo, portanto, a leitura da provável grande porcentagem de leitores deste trabalho, que será formada de pesquisadores que têm o português como língua materna. Lembra-se, pois, que as traduções não tomam postulados específicos de teorias de tradução, sobretudo no que diz respeito à obra ficcional, uma vez que tal esfera não corresponde à formação do investigador responsável pelo trabalho. A premissa maior será, sempre, o de respeitar as construções sintáticas e semânticas de todos os fragmentos traduzidos.

Retirando a âncora, içando as velas, aberto aos ventos...

Para iniciar a *Parte I* desta dissertação, antes de falar propriamente da leitura de romance *Como vivido cien veces*, julga-se necessário um mergulho em questões estruturais e teóricas, facilitando a compreensão do leitor a respeito do recorte dado ao objeto de estudo e, principalmente, a perspectiva que se tem em relação ao que se percebe como baluarte histórico, como estatuto da ficção e, por fim, a interseção das duas para fundamentar a modalidade narrativa do romance histórico.

³⁰ As exceções existirão apenas em casos de citações diminutas, de uma palavra ou período curto, que não apontam eventuais barreiras linguísticas para o entendimento do leitor. Outro caso pontual estará relacionado aos ANEXOS 1 e 2 desta dissertação, relacionados ao roteiro prévio de perguntas e à transcrição da conversa realizada com Cristina Bajo. Optou-se por deixar tais conteúdos em espanhol na seção para valorizar o trânsito do investigador na esfera literária argentina e, ainda, na intenção de oferecer aos leitores deste trabalho a oportunidade de se aproximar à voz e perspectiva da escritora.

A premissa é, sem dúvida alguma, a do olhar sob diversos ângulos, condição indispensável para a postura daquele que faz parte e pesquisa nas Humanidades, assim como bem aponta Marilene Weinhardt (2006).

PARTE I

DESCENDENTES DOS BARCOS: NA ROTA DAS ORIGENS

2 A HISTÓRIA. A FICÇÃO. A FORMAÇÃO DE UM OCEANO DISCURSIVO: IDAS E VINDAS DE UM PAR PERFEITO

Seguindo o caminho do sol em seu palco celeste, a rota desta dissertação faz um primeiro mergulho na incursão e discussão de um verdadeiro oceano. Assim, iniciam-se aqui algumas reflexões a respeito de dois nortes discursivos preponderantes para o horizonte a ser desvendado: a história e a ficção. Ainda que, ingenuamente, uma distinção possa ser sinalizada – a um ponto de as duas serem catalogadas como continentes separados –, é latente a discussão sobre os seus pontos de contato, sobretudo por conta dos ventos que sopram desde uma perspectiva da pós-modernidade, tal como já apontado na seção inicial deste trabalho.

É fato que, com o passar dos séculos, o refletir do homem acabou garantindo um sismo entre as duas áreas, abrindo espaço para as águas da desconfiança entre os seus limites. Desse contexto, passa a ser possível pensar em certas diferenças, pelo fato de se tratarem de

[...] modalidades de comunicación que se definen y se reconocen por su **función socio-cultural**, y que se construyen mediante un **doble código: el código lingüístico común y otro código específico fijado por la propia comunidad que crea, define, interpreta y usa esta clase de discursos**. La función socio-cultural así como la codificación de sus propiedades discursivas varían según se transforman los contextos históricos y los presupuestos culturales, científicos, estéticos e ideológicos de esa comunidad. Por tanto, el **atributo de “histórico” o “literario” aplicado a un texto es una sanción pragmática**, relativa al contexto cultural en que se realiza. De ahí que las calificaciones de los discursos se transformen y lo que en un tiempo se acepta como histórico, en otro se catalogue como literario³¹. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 38, grifos nossos).

³¹ “[...] modalidades de comunicação que se definem e se reconhecem por sua função sócio-cultural, e que se constroem mediante um código duplo: o código linguístico comum e outro código específico fixado pela própria comunidade que cria, define, interpreta e usa esta classe de discursos. A função sócio-cultural assim como a codificação de suas propriedades discursivas variam segundo se transformam os contextos históricos e os pressupostos culturais, científicos, estéticos e ideológicos dessa comunidade. Portanto, o atributo de “histórico” ou “literário” aplicado a um texto é uma sanção pragmática, relativa ao contexto cultural no qual se realiza. A partir daí que as qualificações dos discursos transformam-se e o que em um tempo se aceita como histórico, em outro se cataloga como literário.”.

Feito uma Pangeia, história e ficção sinalizam um marco comum, vulcanizado pela busca de o homem descrever os eventos da natureza³². É verdade que, para o poeta, tal ânsia acabou seguindo o ritmo dos versos e cantos, enquanto, no discurso histórico, a ligação sempre esteve escorada na narrativa. A questão é que história e ficção, tal como pontua Linda Hutcheon, podem ser entendidas como “construcciones de realidad.” (HUTCHEON, 1991, p. 89).

De acordo com o historiador francês Michel de Certeau (1982), o termo história acabou assumindo duas acepções: primeiramente, a dos fatos efetivamente ocorridos; depois, a escritura desses fatos³³. Há, portanto, um caráter ambíguo secular assegurado pelo termo, ajudando a fortalecer a ideia de que a história sempre esteve atrelada à maneira narrativa de se criar ou interpretar algo que ocorreu.

Antes de essa questão ser aprofundada, parece válido mencionar que a eventual diferenciação entre história e ficção (ou, especificamente, a literatura) acaba por estar atrelada a uma necessidade de se pensar o próprio passado. Tal ideal de passado, aliás, parece ser subsidiado por um interesse que é fruto das esferas social e cultural. Sobre essa complexidade, Fernández Prieto chama a atenção: “Tengamos en cuenta que cada época reescribe el pasado, “elige” su pasado preferido y lo representa de acuerdo con sus **intereses** y con sus modelos psicológicos-culturales.”³⁴” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 37, grifos nossos).

Adiantando algumas das contribuições que ainda serão lançadas e discutidas, parece fundamental apropriar-se do discurso de Celia Fernández Prieto mais uma vez, reforçando a ideia de que um discurso puramente histórico ou, em contrapartida, solidamente arraigado nas terras do ficcional acaba por ser algo não natural. Isso é explicado porque **“Las formas puras de ficción y de historia solo existen en el laboratorio del analista; en la**

³² Tal fato ratifica o argumento de Hayden White (1998) e também de Roland Barthes (1988), responsáveis por ponderar sobre como história e ficção apresentam em comum um caráter narrativo e ideológico. Tal questão será esmiuçada, no entanto, nos tópicos seguintes deste capítulo.

³³ Em sua obra *A escrita da história* (1982), Michel de Certeau destaca essa dupla perspectiva a partir da expressão em latim *Historiam rerum gestarum e res gestas*.

³⁴ “Tenhamos em conta que cada época re-escreve o passado, “escolhe” seu passado preferido e o representa de acordo com os seus interesses e com os seus modelos psicológicos-culturais.”.

práctica real contamos siempre con formas híbridas.³⁵ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 148, grifos nossos).

Para chegar a tal constatação, no entanto, é preponderante realizar uma espécie de passeio epistemológico para melhor compreender esse par perfeito *história e ficção*.

2.1 UM PARÊNTESES (NÃO TÃO PEQUENO) PARA SE ENTENDER HISTÓRIA E FICÇÃO

Se, atualmente, história e ficção questionam suas distinções, valores, compromissos e responsabilidades, em tempos clássicos, ambas apresentavam uma trajetória comum no desenvolvimento da sociedade ocidental. Em uma retrospectiva inteligente para se entender a concepção primeiramente da história, Walter Mignolo relembra que é no Ocidente que se dá o levante para a oficialização da “origem” histórica, desprezando contribuições de civilizações como os incas ou os povos mesoamericanos, por exemplo, simplesmente por enquadrá-los, de maneira limitada, como “alfabeticamente ágrafos” (MIGNOLO, 1993). Equívoco ou não, o fato é que essa gênese é fundamental como marco de estudo e avaliação. Partindo dele, chega-se na Grécia de Aristóteles e o seu contraponto a partir do critério da mimesis, atribuindo ao historiador o caráter de informar e de exercer uma espécie de “testemunho ocular”, enquanto que a poesia ficava atrelada às atividades verbais baseadas na imitação. Faz-se uma ressalva importante quanto à distinção aristotélica, sobretudo para reforçar que o filósofo grego, em seu contexto, não tratava em sua obra sobre a história propriamente dita (quer dizer aqui, o ideal de uma ciência específica), mas, sim, reforçava o processo de análise e de observação dos historiadores – pensando aqui em Heródoto – e, do outro lado, dos poetas – personificados por um simbólico Homero.

A grande contribuição de Aristóteles na obra *El arte poético* (1948) está em sua proposta de verossimilhança ou mimesis, voltada, especialmente, aos

³⁵ “As formas puras de ficção e história somente existem no laboratório do analista; na prática real, contamos sempre com formas híbridas.”.

processos de reconstituição – evita-se aqui, propositalmente, mencionar a terminologia imitação – da natureza. Uma vez que historiadores e poetas se diferenciavam por sua forma de observar os elementos naturais e narrativizá-los, excluía-se, portanto, qualquer divisão pautada na forma dessa apresentação. Mais ainda: com a proposição aristotélica, diferentemente do que havia com o seu mestre Platão, a poesia e o poeta ganhavam um tratamento especial, valorizando o seu caráter filosófico e a sua capacidade de atribuir um sentido geral para o que era visualizado. Sobre tal questão, parece determinante a releitura de um trecho pontuado pelo pensador:

Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía, acomodando los hombres a los hechos. Referir las cosas en particular es decir qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibíades³⁶. (ARISTÓTELES, 1948, p. 28).

Para aclarar ainda a questão da mimesis aristotélica, parece relevante, mais uma vez, a contribuição da estudiosa Celia Fernández Prieto, responsável por reiterar a necessidade de se compreender o conceito para além de uma simples reprodução ou imitação de uma realidade extra-textual. Seguindo o seu raciocínio, a teórica espanhola chega à ideia de verossímil absoluto

³⁶ “É manifesto assim mesmo como é dito que não é ofício do poeta o contar as coisas como sucederam, mas como deveriam ou poderiam ter sucedido, provável o necessariamente; porque o historiador e o poeta não são diferentes por falar em verso o em prosa (pois poder-se-iam dispor em verso as coisas referidas por Homero, e não seria a história mais verdadeira em verso que sem verso); mas que a diversidade consiste naquele que conta as coisas tais quais sucederam, e, nesse sentido, como era natural que tivessem sucedido. Que, por isso, a poesia é mais filosófica e doutrinal do que a história; enquanto a primeira considera principalmente as coisas em geral; mas a segunda as refere em particular. Considerar em geral as coisas é que certa coisa convém a um tal dizer ou fazer, conforme as circunstâncias ou a urgência presente; na qual coloca sua perspectiva a poesia, acomodando os homens aos fatos. Referir as coisas em particular é dizer que coisa Alcibíades verdadeiramente fez ou padeceu na realidade.”.

(representação tal e qual) e verossímil hipotético/genérico³⁷ (toma a ideia que uma obra não está subordinada, mas sim, é regida por sua coerência interna). Iniciando a proposta de leitura entre o romance de estudo *Como vivido cien veces* e tal aparato teórico, a distinção e menção de um verossímil genérico explicaria, por exemplo, a presença de uma xamã e de uma espécie de cerimônia de exorcismo para salvar a protagonista do romance (elemento fantástico em meio a uma trama que busca o *real*), ainda que toda a ambientação estivesse sendo pautada por recortes históricos. O que se quer dizer aqui é que, de acordo com a ideia de verossímil genérico ou hipotético, a coerência foi atendida, já que esta respondeu a uma expectativa interna do próprio gênero romanesco. Confirmando tal raciocínio, destacam-se as palavras de Fernández Prieto: “[...] el mundo creado en el texto puede incorporar elementos imposibles siempre que éstos resulten verosímiles de acuerdo con las reglas internas del género al que la obra pertenece, esto es, de acuerdo con el verosímil hipotético...”³⁸. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 60).

Ainda que o conceito de mimesis permita essa distinção, segundo a própria teórica, ao longo da historiografia literária, o termo acabou sofrendo recortes e leituras restritas (tal como a leitura de referências feita por Rotorbello, em 1548), até um ponto onde ficou sem efeito a ideia de verossimilhança genérica (imposição da verossimilhança absoluta).

Da diferenciação aristotélica entre historiadores e poetas, surgem as adaptações por conta das traduções do grego para o latim. É exatamente nessa passagem que a poesia é substituída pelo conceito de literatura, produzindo uma mudança de ordem estética já que, desde aquele momento, também estava em jogo para a estrutura literária a percepção de sensação de beleza.

Nos séculos XVII e XVIII, ocorre certa inversão na hierarquia aristotélica, valorizando uma mimesis que é, acima de tudo, imitação da natureza (prevalência, tal como dito anteriormente, da acepção da mimesis absoluta). A poesia passa, em certo sentido, a ser percebida como algo inferior

³⁷ A compreensão de Fernández Prieto quanto à dupla possibilidade de construção mimética (verossímil absoluto e verossímil genérico/hipotético) provém das reflexões de Susana Reiz de Rivarola, presentes em *Ficcionalidad, Referencia, Tipos de ficción literaria* (1979).

³⁸ “[...] o mundo criado no texto pode incorporar elementos impossíveis sempre que estes resultem verossímeis de acordo com as regras internas ao gênero ao qual a obra pertence, isto é, de acordo com o verossímil hipotético...”.

e subsidiário à história. Em termos narrativos, à esfera histórica, coube apresentar diretamente o real, delegando ao âmbito ficcional uma marca de “cópia de segunda mão” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 61). Ponderando sobre tais transformações, Fernández Prieto demarca: “Esta concepción restringida de la verdad poética, que lleva a someterla a la verdad histórica, y que, en consecuencia, coloca a la historia por encima de la mimesis poética, va a ser la dominante en la crítica europea del XVII.³⁹” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 61).

Mas, sem dúvida alguma, o que fortalece o jogo comparativo entre história e literatura é a mudança de raciocínio adotada no século XVIII, sobretudo pelas contribuições de Jean Boudin, responsável por destituir o sentido dominador da historiografia até então em voga. Nesse, o “testemunho ocular” cede espaço para o acúmulo das informações a partir de um saber enciclopédico, organizado por um método claro e crítico de reunião de informações e documentos. A história, calcada pelo historicismo, passava, notoriamente, para o ramo das “ciências”, enquanto a literatura, sem a responsabilidade de estar atrelada a alguma sistemática, ficava com a chancela das “artes” (MIGNOLO, 1993). Adiantando-se em algumas páginas sobre a temática do romance histórico, parece válido relembrar que, quase paulatinamente, o século XVIII transforma-se, então, em testemunha de uma história rendida ao historicismo e, por outro lado, de uma literatura, estabelecida como porta-voz de uma dita ficção. Anos mais tarde, será possível entender como as duas conectar-se-ão em um encontro único: o do romance histórico (JITRIK, 1995).

É o binarismo ‘ciências *versus* artes’ que explica, mesmo em ditos tempos pós-modernos como já apontado, que exista, em algumas circunstâncias, a manutenção de hierarquias de valor. É como se à história ficasse tudo o que realmente poderia ser encarado com seriedade, passível e merecido de ser estudado; à literatura, sobrava o interesse pela fruição e o lirismo. Outra maneira de se distinguir cada uma, na tentativa de dialogar com

³⁹ “Esta concepção restrita da verdade poética, a qual leva a submeter-la à verdade histórica, e que, como consequência, coloca a história por cima da mimesis poética, será a dominante na crítica europeia do século XVII.”.

o pensamento do escritor peruano Mario Vargas Llosa⁴⁰, seria pensar que à literatura estariam reservadas as mentiras – múltiplas, descabidas, que extrapolam todos os limites; já à história, caberia apenas uma verdade – santa, virginal, intocável. Por certo, a delimitação maniqueísta de cada uma das áreas não é a questão principal a ser levantada nessa reflexão. O fato é que, ao adentrar ao seletor ramo das ciências, a história passava a significar um terreno *para poucos*, o que possibilitou, durante muito tempo, a sua oficialização de acontecimentos sem possibilidades (e necessidades) de se questionar ou reavaliar.

Daí a dimensão da quebra proposta por Hayden White, no ano de 1973, com a publicação do seu livro *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (1973)⁴¹, classificando a história não aos moldes de uma ciência exata, mas partindo de um fundamento similar ao da literatura: a questão narrativa. Nessa esfera, de acordo com o estudioso, há uma reelaboração de um determinado passado a partir de uma natureza poética, utilizando, para tanto, quatro tropos da linguagem: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. De acordo com tal exercício de construção, fica estabelecida a metahistória, já que o historiador busca maneiras de explicar não exatamente o que se passou em determinado tempo, mas, primeiramente, o que aconteceu com ele mesmo após interpretar certo conjunto de dados. Sobre isso, é interessante voltar ao que o próprio White diz:

El elemento metahistórico actúa en el nivel profundo de la conciencia, que es en donde el historiador realiza “un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual ampliar las teorías específicas que utiliza para explicar ‘lo que en realidad estaba sucediendo en él’”⁴². (WHITE, 1998, p. 09).

Na mesma linha de White e, já no ano seguinte, também é válido citar a contribuição do teórico-crítico Murray Krieger que, ao ratificar o pensamento

⁴⁰ A alusão aqui se deve ao impacto detido com a leitura da obra *La verdad de las mentiras* (2002). Informações sobre esse título nas referências deste trabalho.

⁴¹ Nesse caso, a leitura da obra foi realizada a partir de sua tradução para o espanhol, em uma edição do ano de 1998, tal como apontado na lista de Referências.

⁴² “O elemento meta-histórico atua no nível profundo da consciência, que é onde o historiador realiza “um ato essencialmente poético, no qual prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio sobre o qual amplia as teorias específicas que utiliza para explicar ‘o que em realidade estava acontecendo com ele.’”.

de White, ainda denomina o historiador como um “intérprete”, entendendo que o mesmo está mais próximo da ficção do que da ciência propriamente dita (MENTON, 1993). O exercício de autoexplicação, característico na meta-história, é fortalecido a partir do olhar de outros teóricos como Roland Barthes que, analisando o discurso histórico, ratificou a questão do uso dos mecanismos linguísticos e como estes acabaram por representar uma natureza poética que é, inevitavelmente, elaborada a partir de uma ideologia. Nesse caso, a realidade é mais do que existência certa, mas outra elaboração de sentido:

[...] el **discurso histórico** es esencialmente **elaboración ideológica** o, para ser precisos, **imaginario** (...) A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho solo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable [y] no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado. Se llega así a la paradoja que regula toda pertinencia del discurso historiográfico: **el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística** (...) **El discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla**. La realidad nunca es más que un sentido⁴³. (BARTHES apud GIUFFRÉ, 1994, p. 174-176, grifos nossos).

Ao encarar a realidade como um sentido, de certa forma apreendido, Barthes também contribui para a dialética existente entre a história e a ficção, afinal, a primeira parece voltar a ser analisada também pelo seu aval de dar significado ao que é percebido. Real e realidade deixam de ser um simples conceito estático, favorecendo uma percepção em movimento, dinâmica, suscetível a uma permanente revisão. Por conta disso, o entendimento passa a ser o de que a

[...] realidad es siempre lo que una cultura (o una comunidad socio-cultural) admite como lo que es o puede ser, y tal concepción se apoya en una serie de leyes y criterios establecidos a partir de los distintos códigos y discursos que dan sentido (fragmentan, jerarquizan y

⁴³ “[...] o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para ser mais preciso, imaginária (...) A partir do momento em que intervêm a linguagem (e quando esta não intervém?) o fato somente pode definir-se de maneira tautológica: o anotado procede do observável [e] não é mais que o que é digno da memória, quer dizer, digno de ser anotado. Chega-se, assim, ao paradoxo que regula toda a pertinência do discurso historiográfico: o fato não tem nunca uma existência que não seja linguística (...) O discurso histórico não concorda com a realidade, a única coisa que faz é dar sentido a ela. A realidade nunca é mais do que um sentido.”

estructuran) al *continuum* de lo “real”⁴⁴. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 39).

A percepção do real transcende, assim, a um suposto acontecimento factual ou ao grau de observação de um sujeito. Ela está, ao contrário, atrelada a uma estrutura construída, relacionada a uma época e cultura⁴⁵, arquitetada literalmente pelas palavras. A maneira de perceber o sentido do real passa a ser, em algum grau, comparada à oposição entre os verbos *ver* e *recordar*. No prefácio de *La verdad de las mentiras* (2002), Vargas Llosa faz questão de retomar uma reflexão de Valle-Inclán exatamente para valorizar que “[l]as cosas no son como las vemos sino como las recordamos⁴⁶” (VALLE-INCLÁN *apud* VARGAS LLOSA, 2002, p. 24). Diante de tal impacto de elaboração de sentido, um fato real pode – por que não? – deixar de ser, necessariamente, histórico. Sua definição, portanto, caberá a um jogo mais complexo que envolve linguagem e todos os seus indivíduos praticantes (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998).

Da filosofia, navegando em águas mais densas, Nietzsche também dedica atenção especial para discorrer a respeito da atuação dos historiadores e do que ele chama de objetividade histórica. Ainda que não classificando os representantes do discurso histórico como intérpretes, tal como fez Krieger, o pensador alemão aprofunda a análise a respeito de recortes realizados em função de um contexto e de um interesse determinados:

Esos historiadores ingenuos llaman “objetividad” a medir las opiniones y acciones del pasado por las opiniones corrientes del momento; aquí encuentran el canon de todas las verdades; su trabajo consiste en adaptar el pasado a la trivialidad de su propia época⁴⁷ (...)” (NIETZSCHE *apud* PRIETO, 1998, p. 125).

Complementando a linha de raciocínio tão incômoda aos olhos daqueles que exercem aquela *História com h maiúsculo*, tão pesada quanto o

⁴⁴ “[...] realidade é sempre o que uma cultura (ou uma comunidade sócio-cultural) admite como o que é ou que pode ser, e tal concepção apoia-se em uma série de leis e critérios estabelecidos a partir dos distintos códigos e discursos que dão sentido (fragmentam, hierarquizam e estruturam) ao *continuum* do “real”.”

⁴⁵ A problemática também é discutida por Fernando Aínsa em seu ensaio *Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico* (1996). Mas informações nas Referências.

⁴⁶ “As coisas não são como as vemos, mas como as recordamos”.

⁴⁷ “Esses historiadores ingênuos chamam de “objetividade” medir as opiniões e ações do passado a partir das opiniões correntes do momento; aqui encontram o cânon de todas as verdades; seu trabalho consiste em adaptar o passado à trivialidade de sua própria época (...)”.

número de suas leis e documentos listados durante os anos, White questiona a então diferença entre o “encontrar” dos historiadores e o “inventar” dos escritores, já que os primeiros, em alguma medida, só encontram algo a partir de uma decisiva “intenção”:

A veces se dice que la diferencia entre ‘historia’ y ‘ficción’ reside en el hecho de que el historiador ‘halla’ sus relatos, mientras que el escritor de ficción ‘inventa’ los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la ‘intención’ también desempeña un papel en las operaciones del historiador.⁴⁸ (WHITE, 1998, p. 18).

Diante do exposto, é possível perceber que, entre o encontrar e o inventar, vive um pulsante “querer”. Similaridade que White busca ao máximo e resume, como lembra Mignolo (1993), em frases como “a ficção das representações factuais” e “a história como artefato literário”. Seja como for, parece muito relevante o fato de que, para que haja uma descrição, não passa incólume a necessidade de que esta seja elaborada narrativamente, selecionada, transformada em um fato, o qual é finalmente (e, muitas vezes, literariamente), um resultado descrito. É nessa perspectiva que Vargas Llosa pondera que

Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real — la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé — es uno, en tanto que **los signos que podrían describirlo son innumerables.** Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito*.⁴⁹ (VARGAS LLOSA, 2002, p. 18, grifos do autor, negritos nossos).

Há, por tudo isso, uma espécie de retroalimentação quando se pensa em ficção e em história. Uma possibilidade de que uma possa, dentro dos seus

⁴⁸ “Às vezes, diz-se que a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ reside no fato de que o historiador ‘acha’ seus relatos, enquanto o escritor de ficção ‘inventa’ os seus. Esta concepção da tarefa do historiador, sem dúvida, oculta a medida como a ‘intenção’ também desempenha um papel nas operações do historiador.”

⁴⁹ “Ao traduzirem-se em linguagem, ao serem contados, os fatos sofrem uma profunda modificação. O fato real — a sangrenta batalha na qual tomei parte, o perfil gótico da moça que amei — é um, tanto que os signos que poderiam descrevê-lo são inúmeros. Ao eleger uns e descartar outros, o romancista privilegia uma e assassina outras mil possibilidades, ou versões daquilo que descreve: isso, então, muda de natureza, *o que descreve* se converte no que é *descrito*.”

objetivos específicos, abrir um relativo espaço para a materialização da outra. Recorrendo a uma interessante metáfora proposta pelo escritor espanhol Miguel de Unamuno – e que, oportunamente, parece dialogar com toda a trama discursiva de uma dissertação pensada para um povo que passa a ser vislumbrado a partir do epíteto de Carlos Fuentes, ou seja, como os “legítimos descendentes dos barcos” –, Celia Fernández Prieto reitera o fato de a história acabar por não complementar a realidade ou verdade, mas sim, representar apenas um dos possíveis recortes narrativos: “La historia queda, pues, reducida a los acontecimientos superficiales, a las <<olas del mar>> que ruedan sobre un mar contínuo, hondo...”⁵⁰ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 133).

Se aos historiadores ficariam, então, acessíveis apenas as ondas do mar, aos escritores, parece que, no mínimo, há um litoral inteiro de possibilidades – aberto, mas intempestivo – no horizonte. Enquanto certo passado não pode ser reconstruído pelo discurso histórico, sobretudo pela incipiência de dados, no caso da literatura, ganha horizonte o então “poder evocador de la metáfora literaria” (AÍNSA, 1996, p. 10), tal como batizado pelo crítico uruguaio Fernando Aínsa. Em outras palavras, passa a revelar-se um grande desafio:

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz. **La verdad literaria es una y otra la verdad histórica.** Pero, aunque esté repleta de mentiras —o, más bien, por ello mismo— **la literatura cuenta la historia que escriben los historiadores no saben ni pueden contar.**⁵¹ (VARGAS LLOSA, 2002, p. 25, grifos nossos).

Vislumbrando as diferentes buscas exercidas por ficção e história, Hayden White, Barthes e tantos outros pensadores⁵² que fundamentam um momento em que as certezas são destituídas ajudam a dinamitar o que se entendia como verdade única da história. Como bem aponta Fernández Prieto,

⁵⁰ “A história fica, pois, reduzida aos acontecimentos superficiais, às <<ondas do mar>> que rodam sobre um mar contínuo, fundo...”.

⁵¹ “A recomposição do passado que a literatura opera é, quase sempre, falsa. A verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. Mas, ainda que esteja repleta de mentiras – ou, melhor dizendo, por esse motivo mesmo – a literatura conta a história a qual escrevem os historiadores não sabem, nem podem contar.”.

⁵² Teóricas como Biruté Cipliauskaitė entendem os fatos históricos como estruturas mentais, não sendo, portanto, possíveis de serem verificados imediatamente. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998).

passa a ser necessário ecoar, de maneira plural, as possíveis e questionáveis verdades responsáveis por fazer a história: “[...] hay que **hablar, en plural**, de **verdades parciales**, sujetas a **controversia**, **provisionales**, verdades que se confirman o desconfirman en la interacción social, mediante acuerdos sociales, institucionales o interpersonales⁵³.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 40, grifos nossos). Passa a ocorrer o que muitos classificaram de perda das fés unificantes. Dito de maneira distinta, mas, muito provavelmente, também embebido pelo punjante questionamento das águas pós-modernistas, parece inevitável a alusão ao poeta espanhol Pedro Lezcano Montalvo. Em seu poema *Romance de la verdad y la mentira*, ganham destaque versos que são, liricamente e ironicamente, autoexplicativos:

Gente hay que van diciendo
ser dueños de la verdad.
La verdad no tiene dueño.

[...]

Poseedores de verdades
que no nos vengán con cuentos.
Verdad con dueño es mentira.
Lo saben todos los pueblos,
los dioses y los gusanos
benedicidores del cieno⁵⁴.
(LEZCANO MONTALVO, s/d, grifos nossos).

Voltando ao propósito da discussão, como é de se desconfiar, antes da compreensão de White para o composto histórico, muitos pensadores já buscavam na literatura as estratégias necessárias para contornar eventuais barreiras e limitações epistemológicas. Figuravam em muitas das reflexões a

⁵³ “[...] há de se falar no plural, de verdades parciais, sujeitas à controvérsia, que sejam provisórias, verdades que possam ser confirmadas ou desconfirmadas por meio da interação social, mediante acordos sociais, institucionais ou interpessoais.”.

⁵⁴ “Há pessoas que seguem dizendo
ser donas da verdade.
A verdade não tem dono.

[...]

Possuidores de verdades
que não nos venham com contos.
Verdade com dono é mentira.
Isso todos os povos sabem,
os deuses e os vermes
abençoadores do lodo.”.

necessidade de se preencher, narrativamente, o que os documentos ou fatos não apresentavam como chave para determinada explicação. Caso exemplar disso parecem ser, no cenário latino-americano, os postulados do venezuelano Andrés Bello (contemporâneo do argentino Domingo Faustino Sarmiento), que, em um ensaio intitulado *Método Histórico*, questionando-se sobre qual método era necessário escolher para dar vazão à história do seu povo, já havia apontado a ligação necessária entre os discursos ficcional e histórico, de acordo com conveniências e necessidades apresentadas.

¿Por cuál de los dos métodos deberá principiarse para escribir nuestra historia? ¿Por el que suministra los antecedentes o por el que deduce las consecuencias? ¿Por el que aclara los hechos, o por el que los comenta y resume? La comisión ha creído que por el primero. ¿Ha tenido o no fundamento para pensar así? Esta y no otra es la cuestión que ha debido fijarse.

Cada uno de los métodos tiene su lugar; cada uno es bueno a su tiempo; y también hay tiempos en que, según el juicio o talento del escritor, puede emplearse el uno o el otro. **La cuestión es puramente de orden, de conveniencia relativa.**

[...]

Pero cuando la historia de un país no existe, sino en documentos incompletos, esparcidos, en tradiciones vagas, que es preciso compulsar y juzgar, el método narrativo es obligado. Cite el que lo niegue una sola historia general o especial que no haya principiado así⁵⁵. (BELLO, s/d, p. 15, grifos nossos).

No que diz respeito ao contexto argentino, é interessante perceber como alguns trabalhos de escritores e também dos próprios historiadores já traziam, em meio a frases categóricas, palavras que pululavam, ora ou outra, com aquele tom de relativização que seria consagrado por Hayden White no começo da década de setenta do século XX. Do lado dos escritores, é possível destacar ponderações como a de Cristina Bajo que, refletindo sobre a condição da história, pontua sobre a necessidade de que todos tenham em conta o fato

⁵⁵ “Por qual dos dois métodos deverá principiar-se para escrever nossa história? Pelo que provê os antecedentes ou pelo que deduz as consequências? Pelo que aclara os fatos ou pelo que os comenta e resume? A comissão deu privilégio ao primeiro método. Ela teve ou não fundamento para pensar dessa forma? Esta, e não outra, é a questão a qual é preciso ser levada em conta.

Cada um dos métodos tem seu lugar; cada um é bom em seu tempo; e também há tempos em que, segundo o juízo ou o talento do escritor, pode empregar-se o primeiro ou o segundo. A questão é puramente de ordem, de conveniência relativa.

[...]

Mas quando a história de um país não existe, apenas em documentos incompletos, espaçados, em vagas tradições, é preciso averiguar e julgar, portanto, o método narrativo é obrigatório. Cite alguém que o negue em uma só história geral ou especial que foi realizado dessa forma.”.

de que “[...] a história antes, por muito tempo, não era uma ciência. Tratava-se do relato do povo.” (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 318). Na outra margem, alguns historiadores já davam indícios de perceber o quanto o seu ofício de historização estava submetido a certo caráter ideológico e seletivo, confessando – ainda que com justificativas acadêmicas – uma prática natural para um raciocínio que depende, literalmente, da linguagem. Para efeitos de exemplificação, ressoa como um grande tesouro contemplativo o prólogo⁵⁶ do historiador e militar (e cordobês) Félix Leopoldo Best, pontuando quais perspectivas e providências foram tomadas para a construção de sua obra:

Debe decirse también que como **hay sobre un mismo suceso, en ciertos casos, más de una versión**, aun entre autores consagrados, las hemos contrastado decidiéndonos por las que creíamos más acertadas y lógicas. Lo mismo en cuanto a lugares y fechas.⁵⁷ (BEST, 1983, p. 13, grifos nossos).

Necessário salientar, pois, que a ponderação de Best provém de uma obra publicada pela primeira vez exatamente em 1960, ou seja, treze anos antes do trabalho de White, responsável por sacudir e desconstruir grandes pilares do pensamento e da prática historiográfica. Mais ainda: também é válida a posição de enunciação de Best para endossar o quanto, fundamentalmente na Argentina, o discurso histórico sempre teve como porta-vozes grandes representantes do poder militar e de um projeto de nação, tais como Domingo Faustino Sarmiento e Bartolomé Mitre. A relação imbricada entre política, história e literatura, como bem lembra Doris Sommer, não é uma prerrogativa argentina, claro. Ao contrário, parece ser mais uma consigna de grande parte da América Latina⁵⁸: “Um reconhecimento impressionante é a lista, de uma página inteira, elaborada na virada do século, de escritores hispano-

⁵⁶ Introdução que corresponde à obra *Historia de las Guerras argentinas: de la independencia, internacionales, civiles y con el indio* (1983). Necessário salientar que a primeira edição dessa obra foi publicada em 1960, treze anos antes da obra seminal de Hayden White, responsável por desconstruir grandes pilares do pensamento e da prática historiográfica.

⁵⁷ “Deve ser dito também que como há sobre um mesmo sucesso, em certos casos, mais de uma versão, mesmo entre autores consagrados, contrastamos todas elas, decidindo-nos por quais acreditávamos mais acertadas e lógicas. O mesmo passou quanto a lugares e datas.”

⁵⁸ Além de Sarmiento e Mitre atuando na Argentina, Sommer cita como escritores que assumiram a função ou influência estadista os casos de Rómulo Gallegos, na Venezuela, e, já no século XX, Juan Bosch, na República Dominicana, e Mario Vargas Llosa, no Peru, com a sua tentativa de ser presidente (SOMMER, 2004).

americanos que ocuparam o posto de presidente em seus países.” (SOMMER, 2004, p. 19).

É exatamente tal submissão a um projeto de construção e de poder – não propriamente o político, mas, decididamente, o discursivo – que acaba por definir a sociedade na qual ficção e história são escritas. Segundo Vargas Llosa, a liquidez, ou melhor, a confusão entre os limites de cada área ajudaria a caracterizar uma sociedade como um organismo fechado. Em uma espécie de “baile de máscaras” (VARGAS LLOSA, 2002, p. 27), a história passa, muitas vezes, a ser escrita por meio de artifícios ficcionais – aquela narratividade aludida por Hayden White –, consagrando valores aos interesses de determinado grupo ou representante:

En una sociedad cerrada la historia se impregna de ficción, pasa a ser ficción, pues se inventa y reinventa en función de la ortodoxia religiosa o política contemporánea, o, más rústicamente, de acuerdo a los caprichos de los dueños del poder.⁵⁹ (VARGAS LLOSA, 2002, p. 29).

Ao perceber exatamente esse jogo discursivo, onde a história se constitui a partir dos vértices ficcionais, Doris Sommer consagra o que ela entende, no contexto da América Latina, como as então *ficções fundacionais* (SOMMER, 2004). Mesmo que atenta à produção do século XIX, o que se tem como grande baliza é o momento em que a realidade (ou já seria o momento de se expandir o discurso e de se falar sempre em termos de realidades?) se deu quando a história era um verdadeiro romance.

Também por conta da influência discursiva de Andrés Bello, diversos intelectuais latino-americanos acabaram dando para a narrativa o potencial de se construir e apresentar como história. De alguma maneira, tal comportamento acabou fortalecendo a já comentada relação indissociável entre ficção, história e instituição de poder (com as aporias de uma sacralizada verdade). Na Argentina, muito antes do trabalho comentado de Félix Best, aparece consagrada a figura de Bartolomé Mitre, responsável por apontar o romance como uma forma literal de também se fazer, de se forjar a história e o passado de uma nação:

⁵⁹ “Em uma sociedade fechada, a história impregna-se de ficção, passa a ser ficção, pois se inventa e se reinventa em função da ortodoxa religiosa ou política contemporânea, ou, mais rústicamente, de acordo com os caprichos dos donos do poder.”.

Outros latino-americanos provavelmente estavam a par da legitimação da narrativa na história defendida por Bello e chegaram até a considerar a narrativa como *sendo* história; vários deles conclamavam a ação literária como parte da campanha pela construção da nação. Em 1847, **o argentino Bartolomé Mitre, futuro historiador, general e presidente, publicou um manifesto para promover a produção de romances para a construção da nação.** Seu texto foi o prólogo de sua própria contribuição como romancista, *Soledad*, uma história de amor que se passa em La Paz pouco depois da guerra pela independência. (SOMMER, 2004, p. 24, grifos nossos).

Além de Bartolomé Mitre, José Martí, Alberto Blest Gana e Ignacio Altamirano comportaram-se como grandes defensores dos romances de construção da nação⁶⁰ (SOMMER, 2004).

Paralelo ao impacto proporcionado pelos preceitos de White, há de se destacar uma proliferação de estudos responsáveis por reforçar a discussão no que diz respeito à antiga certeza que cerceava a história e, mais ainda, um questionamento sobre a possibilidade real de se chegar a um único passado. O exercício de se fazer história está atrelado a uma decisão do historiador ao elegir o que poderia ter acontecido:

El hecho de que la historia se configure en estructuras narrativas implica que los hechos realmente sucedidos han sido seleccionados por el historiador e inscritos en una trama que los ordena, los jerarquiza y les confiere un sentido (ideológico, político, moral). La narración no copia la realidad, sino que la vuelve inteligible. De este modo la narración histórica y la narración ficcional obedecen a los mismos mecanismos estructurales y sólo se diferencian pragmáticamente⁶¹. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 148).

Corroborando com a ideia de que as narrativas ficcional e histórica são semelhantes, Gerard Genette, em sua obra *Ficction et diction* (1991), apenas diferencia ambas pelo modo que cada uma encontra para ser construída, dando dimensão à profundidade dos personagens e à velocidade da descrição, por exemplo (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Sob o título *El estilo de los*

⁶⁰ A relevância do romance enquanto gênero, parte fundamental para se pensar a constituição do que se entende como identidade e nação argentina receberão destaque específico na *Parte III* desta dissertação. Além de versar sobre tal questão, a seção tem como prerrogativa delinear o importante cenário no qual a obra *Como vivído cien veces* está inserida.

⁶¹ “O fato de que a história configura-se em estruturas narrativas implica que os fatos que realmente sucederam tenham sido selecionados pelo historiador e inscritos em uma trama que os ordena, os colocam em hierarquias e os confere um sentido (ideológico, político, moral). A narração não copia a realidade, mas a torna inteligível. Desse modo, a narração histórica e a narração ficcional obedecem aos mesmos mecanismos estruturais e somente diferenciam-se pragmaticamente.”.

*historiadores*⁶², a crítica de Carlos García Gual afasta qualquer possibilidade de tratar o discurso histórico como parte de uma ciência objetiva, mas como o resultado de uma justaposição de diversos relatos. Sendo assim, de acordo com ele, “La Historia no fue nunca una ciencia exacta, sino un método para recobrar y reflejar el pasado. No una *epistème*, sino una *téchne*, como se decía en griego. Y se articula como una serie de “historias”⁶³.” (GARCÍA GUAL, 2010).

Propondo um interessante diálogo com a afirmação do historiador e filólogo espanhol, proveniente da Argentina, de Córdoba, parece relevante a concepção dos teóricos Daniel Saur e Alicia Servetto. Em um prólogo para uma obra comemorativa aos quatrocentos anos da Universidade de Córdoba, os dois teóricos – salvaguardando os eventuais recortes e o andamento da descrição histórica da obra – endossam a compreensão de um discurso histórico longe da estabilidade, complexo, articulado segundo uma decisão e ordenação pouco diferente da composição de uma narrativa outra, uma verdadeira “arte de compor”:

Si bien a nivel de la *doxa* y del discurso cotidiano la historia es el resultado de un **proceso de simplificación imaginario** presentado como una **suerte de unidad**, por nuestra parte la entendemos como el **arte de componer**, un **ordenamiento de partes**, siempre **problemático y conflictivo, presentado a través de un relato** que se ofrece a partir de la modalidad en que se trama. La historia no es fenómeno fijo y estable, es más bien un **terreno complejo**, tenso y cambiante, [...] ⁶⁴. (SAUR; SERVETTO, 2013, p. 11-12).

Passando a ser entendida como um resultado plural, tal como sedimentado pelo comentário de teóricos de distintas fases e realidades de enunciação, a história ganha um coral de novas vozes, fortalecendo, para o seu estudo, a interdisciplinaridade e a busca de documentos em diversos registros, não necessariamente apenas ao que está restrito à oficial (e já

⁶² Crítica publicada no jornal *El País*, em julho de 2010. Mais informações nas Referências.

⁶³ “A História nunca foi uma ciência exata, mas um método para recobrar e refletir o passado. Não uma *epistème*, mas uma *téchne*, como se dizia em grego. E articula-se como uma série de “histórias”.”.

⁶⁴ “Se bem que, em nível de *daxa* e do discurso cotidiano, a história é o resultado de um processo de simplificação imaginária, apresentada como uma unidade de sorte, por nossa parte, a entendemos como a arte de compor, uma ordenação de partes, sempre problemática e conflitiva, apresentada por meio de um relato que se oferece a partir de uma modalidade na qual se trama. A história não é fenômeno fixo e estável, é muito mais um terreno complexo, tenso, variante, [...]”.

narrativizada) escrita. Tal impacto para a construção da história, iniciado já desde a década de sessenta, além das novas adesões para se pensar em uma historiografia acabam ganhando um interessante desenho conjectural por Fernández Prieto:

En los últimos treinta años hemos asistido al derrumbamiento de los grandes paradigmas objetivistas que apuntalaban a las escuelas historiográficas dominantes [...] Simultáneamente a ese desplome, han proliferado como nunca antes todo tipo de estudios históricos y de líneas de investigación tales como la microhistoria [...], la macrohistoria o historia comparada de grandes procesos sociales, la historia oral, la historia de la vida privada, la historia de las mentalidades, la historia de las mujeres, etc.⁶⁵ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 145).

Peter Burke – outro historiador que se transforma em referência quando o assunto é a mudança de perspectiva ao tratar tal tema –, em sua obra *Formas de hacer historia* (1993), fala sobre como os novos historiadores deveriam seguir algumas estratégias narrativas dos escritores (especificamente, dos romancistas). Segundo Burke, para pensar na construção do discurso histórico, passa a ser necessário a adoção de diferentes perspectivas sobre um mesmo acontecimento, deixando tal conduta visível nos relatos. Dessa forma, o historiador parece acompanhar a mudança de perspectiva do narrador também ostentada na literatura, fazendo com que muitas das narrativas abandonassem o tradicional narrador onisciente para, ao contrário, apostar em um visão autodiegética. O resultado para o leitor, claro, seria a possibilidade de afastar a história de uma impressão mítica, irretocável, para uma condição onde novas interpretações passariam a não ser entendidas como heresias. Nesse sentido, a proposta de Burke parece ser uma verdadeira poesia para o desenvolvimento da ficção encarregada de transformar os recortes históricos em grandes aditivos para o florescer de sua mimesis.

Diante de tamanhas transformações, pensando a respeito dessa tensão entre história e ficção, parece, nesse momento, já ser possível falar sobre aquela modalidade narrativa na literatura que busca como referente de

⁶⁵ “Nos últimos trinta anos, temos asistido ao derrubamento dos grandes paradigmas objetivistas que apontavam às escolas historiográficas dominantes [...] Simultaneamente a essa implosão, passaram a proliferar como nunca já visto todo o tipo de estudos históricos e de linhas de investigação, tais como a micro-história [...], a macro-história ou a história comparada de grandes processos sociais, a história oral, a história da vida privada, a história das mentalidades, a história das mulheres etc.”.

criação o recorte da história: chega então o momento de se tocar nos mares da ficção e do romance histórico.

2.2 ROMANCE HISTÓRICO: A BUSCA DA IDENTIDADE, O DECLÍNIO E A REVIRAVOLTA NA PÓS-MODERNIDADE

A ligação entre história e literatura desde os tempos gregos possibilitou, sem dúvida alguma, um grande diálogo entre os seus praticantes. Mesmo a mudança das prerrogativas de cada uma das áreas, sobretudo com a atribuição da história como uma ciência, tal como visto anteriormente, não impediu que muitos escritores utilizassem em suas criações dados históricos ou cenas apoiadas por descrições escoradas por costumes de determinada época.

A ascensão da burguesia exigiu no plano literário uma nova perspectiva, algo capaz de alimentar a sede de novos leitores, combinando questões específicas de ordem estética e formal, o que garantiu protagonismo para um gênero até então promissor: o romance⁶⁶. Este parece alimentar-se rapidamente dos referentes históricos e da historiografia⁶⁷, ganhando como desdobramento específico, no início do século XIX, o romance histórico. Tamanha relação sinérgica favorece a impressão de que “[...] la narrativa ficcional y su evolución a lo largo de la historia literaria es inseparable de la

⁶⁶ Como já comentado anteriormente, o romance enquanto gênero literário será abordado posteriormente, dentro da *Parte III* deste trabalho, no capítulo intitulado *Antes de histórico, um romance*. Na seção, dar-se-á destaque às características utilizadas na obra de Cristina Bajo para fundamentar a obra dentro do complexo romanesco.

⁶⁷ Além de influenciar diretamente a constituição da narrativa romanesca, outros gêneros, em maior ou menor grau, também acabaram sendo impactados pelo discurso histórico, tais como as lendas populares, contos, os livros de cavalaria e os gêneros teatrais (desde a tragédia grega até Shakespeare, do teatro espanhol ao drama histórico do século XIX) (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Ao pensar sobre os antecedentes específicos do romance histórico, Noé Jitrik divide três momentos, abarcando os já listados Shakespeare (símbolo do teatro isabelino), as obras situadas no Século de Ouro espanhol e, além dos dois, o enciclopedismo francês (relacionado ao teatro e à narração) (JITRIK, 1995). A extrolação de gêneros e a não ligação para certas premissas, claro, favorecem o entendimento que todos esses antecessores são produtores para se pensar em um diálogo e estudar, sim, a modalidade narrativa que usa os recursos históricos para a construção de sua rede ficcional.

concepción y de los caracteres del discurso historiográfico⁶⁸ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 35). O resultado fascinante entre as duas áreas acabou permitindo a milhares de leitores uma maneira distinta (e, por isso, sempre nova) de aceder a algumas perspectivas que até então eram particulares e próprias do discurso histórico. Diante de olhos atentos e curiosos, velhas paisagens, nomes e lugares passaram a ser reconstruídos com o atrevimento particular da arquitetura romanesca, possibilitando, assim, a aventura daquelas antigas epopeias, agora, com voz e calor de uma narrativa.

Dentre tantas definições possíveis para o romance histórico, a reflexão de García Gual se transforma em um irresistível convite para o mergulho de interessados e frequentadores assíduos desse mar que mistura em suas águas ficção e história:

Las novelas históricas invitan a sus lectores a **viajar** a un pasado más o menos lejano. Es decir, a un tiempo que no es el actual y cotidiano. Suele tratarse de una **excursión atractiva**, porque los novelistas acostumbran evocar **momentos de vivaz dramatismo y ambientes espectaculares**, o, al menos, **novedosos e intrigantes**. Nos proponen **asomarnos al pasado que sirve de marco a una trama con figuras interesantes**, bien por su **papel histórico** o bien por su **condición de testigos de una época que aún guarda singular interés para el lector**. Unas veces nos presentan a grandes actores de la Historia; otras, a gentes ignoradas por los historiadores que sufren su drama privado enmarcado en una época histórica de fuerte colorido⁶⁹. (GARCÍA GUAL, 2005, grifos nossos).

Propor ao leitor um passeio ou viagem, é claro, não é particular apenas ao romance histórico. No entanto, a relação sistemática entre os discursos ficcional e histórico parecem permitir algo único, uma espécie de bilhete, de passagem por uma via muito particular, mais do que verossímil à estrutura literária, aparentemente mais próxima, especularmente (e paradoxalmente) real. Essa seria, então, as premissas principais do que, a seguir, será

⁶⁸ “[...] a narrativa ficcional e sua evolução ao longo da história literária é inseparável da concepção e dos caracteres do discurso historiográfico.”.

⁶⁹ “Os romances históricos convidam os seus leitores a viajar a um passado mais ou menos distante. Quer dizer, a um tempo que não é o atual e cotidiano. Costuma tratar-se de uma excursão atrativa, porque os romancistas costumam evocar momentos de dramatismo vivaz e ambientes espetaculares, ou, ao menos, novos e intrigantes. Propõe-nos que nos interemos sobre o passado que serve de marco a uma trama com figuras interessantes, seja por conta do seu papel histórico, seja por conta de sua condição de testemunhas de uma época que ainda guarda interesse singular para o leitor. Algumas vezes, apresentam-nos a grandes atores da História; outras, a pessoas ignoradas pelos historiadores, que sofrem seu drama privado, marcado em uma época histórica de forte colorido.”.

apresentado como o romance histórico romântico, primeira constituição dessa modalidade narrativa que acaba se apresentando como

[...] un romance de los tiempos modernos, que conserva la estructura de la aventura como estrategia para interesar al lector, pero la combina con un designio mimético-realista en la descripción de los escenarios históricos (referenciales) y en el tratamiento de los personajes⁷⁰. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 36).

Seja qual for o recorte do passado ou personagem reconstruído, o fato é que o romance histórico acaba atingindo algo que é comum a todos, independentemente de sua nacionalidade ou geração, um espaço concretamente imaginativo. Antes de prosseguir percorrendo a respeito das características principais do romance histórico, porém, faz-se necessário um aparte no que diz respeito à postura de tratamento de nomenclatura que será adotada.

É sabido que o romance histórico ganhou, desde a sua origem, distintas designações, de acordo com o recorte e a proposta de análise de cada crítico. Gênero, macrogênero⁷¹, subgênero e modalidade narrativa são, entre teóricos argentinos, estado-unidenses, europeus e brasileiros, os mais utilizados. Em 2007, Perry Anderson – com o objetivo de responder a indagação de Fredric Jameson sobre o romance histórico – aponta já no título a proposta de uma “forma literária”⁷². Para o desenvolvimento do raciocínio desta dissertação, utilizar-se-á o termo “modalidade narrativa” por duas questões principais: primeiro, para demonstrar que o romance histórico, antes de qualquer coisa, provém do gênero romance, e qualquer uma de suas manifestações acaba sendo atrelada a sua origem; segundo, para evitar qualquer ruído provocado por uma leitura mais apressada que, ao se deparar

⁷⁰ “[...] um romance dos tempos modernos, que conserva a estrutura de aventura como estratégia para despertar o interesse do leitor, mas a combina como um desígnio mimético-realista na descrição dos cenários históricos (referenciais) e no tratamento dos personagens.”

⁷¹ De acordo com Fernández Prieto, a partir da perspectiva histórica, o romance histórico pode ser considerado um *macrogénero* (conceito, por sua vez, proposto por Jean Molino (1975). Sobre isso, a crítica espanhola ainda destaca que “[...] en su evolución, desde la configuración romántica inicial hasta la actualidad, ha dado lugar a microgéneros tales cuales el romance histórico o el episodio nacional, de rasgos formales, temáticos y pragmáticos muy definidos y codificados.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 167). (“[...] em sua evolução, desde a configuração romântica inicial até a atualidade, deu-se lugar a micro-gêneros tais quais o romance histórico ou o episódio nacional, de características formais, temáticas e pragmáticas bem definidas e codificadas.”).

⁷² Alusão ao artigo *Trajeto de uma forma literária* (2007), citado devidamente na lista de Referências.

com o termo subgênero, por exemplo, poderia inferir uma dada inferioridade estética e narrativa. Esclarecidos tais preceitos, parece ser possível a continuidade do raciocínio.

Gênero, macrogênero, subgênero, modalidade narrativa ou forma literária, seja como for, é certo que, para estudar o romance histórico, passa a ser necessário “renunciar a la esperanza de un modelo único de comprensión.” (JITRIK, 1995, p. 09). Como uma espécie de ponto de partida, ficou a cargo de Georg Lukács (1937)⁷³ um ensaio vigoroso sobre a manifestação dessa modalidade narrativa, elegendo como o seu principal precursor Sir Walter Scott⁷⁴, que, já em 1814, publicou *Waverley* e, cinco anos depois, em 1819, ganhou notoriedade com o famoso e cheio de aventuras *Ivanhoé*. A escolha lukácsina por tal precursor não é aleatória, nem deixa de considerar romances anteriores que, de alguma maneira, acabam por utilizar recursos históricos para conduzir a sua narrativa. Essas obras literárias eram entendidas como uma espécie de “pré-história do romance histórico”, presentes não somente em território europeu, mas, também, na Ásia. Sobre isso, é válido ressaltar o olhar consciente logo no início da sua proposta de análise:

Desde luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII, y quien así lo desee puede considerar como “precursoras” de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en Edad Media, y remontarse aun hasta China o la India. Pero en este recorrido no encontrará nada que pudiese aclarar en algo fundamental el fenómeno de la novela histórica. (...) A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.⁷⁵ (LUKÁCS, 1966, p. 15).

⁷³ O ano de 1937 refere-se à publicação original do preponderante ensaio de Georg Lukács, escrito em alemão e sob o título *Der Historische Roman*. Ainda na mesma língua, outra edição foi publicada no ano de 1955. A leitura de todo o trabalho foi realizada a partir da obra traduzida para o espanhol, datada do ano de 1966. Exatamente por isso, todas as citações aludidas ao teórico aparecerão com tal ano. Mais informações sobre a publicação utilizada podem ser consultadas na seção de Referências.

⁷⁴ Desde a publicação do seu ensaio *La novela histórica* (1937), Georg Lukács é ponto de partida para a re-elaboração de conceitos e análises a respeito do romance histórico. Embora a modalidade narrativa tenha sofrido transformações e recortes distintos, o escritor Sir Walter Scott continua sendo visto como o grande expoente para sua instituição e disseminação. Tal relevância é ratificada em trabalhos publicados por teóricos da importância, por exemplo, de Noé Jitrik (1995), Fredric Jameson (2007), Perry Anderson (2007), Seymour Menton (1993), Celia Fernández Prieto (1998), Mercedes Giuffré (2004), Antônio Roberto Esteves (2008) e Marilene Weinhardt (2011).

⁷⁵ “É claro que há romances de tema histórico, já nos séculos XVII e XVIII, e, para quem o deseja pensar, pode-se considerar como “precursoras” do romance histórico as elaborações de história antiga e de mitos na Idade Média, e remontar-se ainda até a China ou até a Índia. Mas

Como delineia Lukács, o fato é que, ainda que tivessem temática histórica, as mesmas não a traziam como o ponto nevralgico do seu enredo, sendo, muitas vezes, uma inspiração superficial. O discurso histórico, dessa forma, não assumia amplitude de transformação nem na esfera individual, muito menos na coletiva. Por certo, o contexto sócio-cultural vivido por Sir Walter Scott acabou possibilitando as condições necessárias para que o romance histórico enquanto modalidade narrativa pudesse, efetivamente, se consolidar: a queda de Napoleão e a derrocada da influência francesa diante dos demais países europeus impulsionaram o interesse para que muitos povos insistissem em uma revisita a sua história, tendo como prerrogativa, por isso, consolidar suas questões regionais, valorizar os seus símbolos, folclore, indivíduos e personagens (LUKÁCS, 1966). De maneira mais importante, as pessoas passaram a compreender a sua existência cotidiana a partir da influência preponderante dos componentes históricos:

Así se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos⁷⁶. (LUKÁCS, 1966, p. 22).

Tal percepção fundamenta um ponto indispensável para o desenvolvimento do romance histórico segundo a perspectiva lukácsiana (conhecido, posteriormente, como o romance histórico romântico ou clássico): a ocorrência de um evento histórico capaz de transformar e que ocupa a centralidade dentro do enredo. Esse evento, segundo ele, deveria ser paradigmático, como uma guerra, responsável por uma espécie de quebra dentro da linha do tempo. Convivendo nesse contexto reconstruído, personagens históricos famosos e ficcionais. Os primeiros precisariam assumir uma aparição marginal, não assumindo em nenhuma instância o foco da narrativa; já os últimos, particulares do plano ficcional, assumiriam a função de

nesse passeio intelectual não encontrará nada que possa aclarar em algo fundamental o fenômeno do romance histórico. (...) Ao chamado romance histórico anterior a Walter Scott lhe falta precisamente o específico histórico: o derivar da singularidade histórica de sua época, a excepcionalidade na atuação de cada personagem.”.

⁷⁶ “Assim são criadas as possibilidades concretas para que os indivíduos percebam sua própria existência como algo condicionado historicamente, para que percebam que a história é algo que intervém profundamente em sua vida cotidiana, em seus interesses imediatos.”.

destaque e o protagonismo. É assim que surge a concepção do herói médio, ou seja, aquele que jamais teria relevância dentro da história hegemônica e que, de certa forma, tem o papel de representar a parcela do povo silenciada pelo discurso vigente. Para o teórico – nesse momento de enunciação, alinhado à ideologia marxista –, há, nesse caso, a função decisiva de fundamentar não aquele “herói” escolhido como uma marionete e com poder instituído, mas, sim, quem, para ele, realmente tem efeitos decisórios no desenvolvimento de dado momento, mesmo que não agindo com total consciência.

Muestra que quienes verdaderamente fomentan el auténtico desarrollo – aunque inconsciente e ignoto – son aquellos que a pesar de los grandes acontecimientos del primer plano histórico siguen viviendo su vida normal, privada y egoísta, mientras que los “héroes” que actúan conscientemente en la historia no son más que ridículas y nocivas marionetas.⁷⁷ (LUKÁCS, 1966, p. 100).

Partindo de uma leitura diacrônica, afinal, Georg Lukács e Cristina Bajo só podem mesmo dialogar quando colocados em leituras críticas como esta, a escritora argentina parece endossar a pré-disposição de Lukács ao refutar as então “marionetes” históricas, por entender que a instância histórica se dá exatamente por meio do empenho e das mãos da gente comum: “Quien vive la historia es la gente común y no el personaje histórico, que en definitiva es el tipo que viene a arruinar la vida o a arreglártela, según lo veas [...] A mí me interesa la gente común.”⁷⁸ (BAJO *apud* LA NACIÓN, 2007). Vale ressaltar que o convívio relativamente harmônico entre figuras oficiais, históricas, e outras ficcionais – em um mesmo plano de possibilidades – acabou oportunizando aos leitores uma visão distinta a respeito de nomes que, até então, pareciam estar intocáveis na memória do passado. Esse não pudor ao tratar próceres e figuras históricas, possível apenas no plano literário, acabou despertando o interesse e admiração até dos historiadores. Enquanto estes deveriam guardar os

⁷⁷ “Mostra que quem verdadeiramente fomenta o autêntico desenvolvimento – ainda que inconsciente e desconhecido – são aqueles que, apesar dos grandes acontecimentos do primeiro plano histórico, seguem vivendo sua vida normal, privada e egoísta, enquanto que os “heróis” que atuam conscientemente na história não são mais do que ridículas e nocivas marionetes.”

⁷⁸ “Quem vive a história é a gente comum e não o personagem histórico, que, em definitivo, é aquele que vem para arruinar a sua vida ou para arrumá-la, tal como queira ver [...] Para mim, interessam-me as pessoas comuns.”

interesses de alguns para poucos, romancistas como Scott passavam a cuidar e tirar da sombra as pessoas do cotidiano. Nasceria, assim, um novo sentido e razão para uma nova representatividade de leitores. Ficção e história, com o romance histórico romântico, decretam, decididamente, a figurar um novo capítulo em suas histórias:

El historiador se revela como el custodio o el guardián de la memoria de la nación, la memoria de los muertos. Desde esta perspectiva, la proximidad entre la historia y la novela se acrecentaba y no en vano Michelet fue un gran admirador del arte narrativo de Scott [...] Se propugna, pues, una historia total, que no se limite a reseñar los grandes acontecimientos militares o políticos sino que atienda a la vida cotidiana de las gentes burguesas, del pueblo anónimo cuya voz permanece silenciada⁷⁹. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 87).

Essa estratégia de dar protagonismo a quem estava em silêncio explica, inclusive, o fato de críticos do romance histórico, tais como Román Álvarez, por exemplo, também chamarem os heróis médios ao estilo scottiano como protagonistas “inclusivos” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Mais do que incluírem, os personagens – históricos e ficcionais – parecem conversar mais diretamente com os leitores, demonstram também ter medos e serem eles próprios fontes de dúvida. Passa a haver, por isso, uma decorrente humanização daquelas figuras até então tomadas como símbolos inquebráveis, os ditos pilares de uma nação. Por conta disso, o jornalista e escritor José Ángel Montañés pondera sobre como

[l]a novela histórica materializa el pasado y lo hace vivible de una manera que sólo sería posible mediante una máquina del tiempo. Las ruinas se levantan de entre el polvo y los viejos huesos se recubren de carne y pasiones. A través de las mejores páginas del género nos encontramos cara a cara no sólo con el equivalente pretérito de nosotros mismos, hombres y mujeres anónimos, sus vidas, amores, gestas y penalidades, sino con las grandes figuras de todos los tiempos, sean Miguel Ángel o Viriato, El Cid o Nelson. Y a éstas aprendemos a bajarlas de su pedestal y mirarlas como a seres humanos⁸⁰. (MONTAÑÉS, 2013).

⁷⁹ “O historiador revela-se como o detentor da custódia ou o guardião da memória da nação, a memória dos mortos. A partir dessa perspectiva, a proximidade entre história e o romance se acrescentava e, não em vão, Michelet foi um grande admirador da arte narrativa de Scott [...] Propugna-se, pois, uma história total, que não se limite a resenhar os grandes acontecimentos militares ou políticos, mas que atenda à vida cotidiana das pessoas burguesas, do povo anônimo cuja voz permanece silenciada.”

⁸⁰ “O romance histórico materializa o passado e o torna visível de uma maneira que somente seria possível mediante uma máquina do tempo. As ruínas levantam-se do pó e os velhos ossos recobrem-se de carne e paixões. Por meio das melhores páginas do gênero

No caso específico do romance *Como vivido cien veces*, é o que Cristina Bajo acaba alcançando com a constituição do homem General Paz, por exemplo, visualizado pelos leitores em um momento sem a pompa de sua patente, mas com a dignidade de um homem resistindo na cadeia. Sobre a forma de reconstruir as figuras históricas e a consequente decisão de humanizá-las (na poética bajoniana, sem nunca ultrajá-las com a discórdia de uma pesquisa infudada), a dissertação reservará seção especial em sua *Parte III*. Por hora, parece ser necessária a consolidação e o entendimento sobre a relevância da variável scottiana do herói médio. Exatamente por conta da amplitude desse herói do povo – daquele, como já se sabe, que não é oficial do discurso histórico – buscada insistentemente por Sir Walter Scott, Doris Sommer esclarece os pontos que diferenciam a prática do escritor escocês para a constituição do romance enquanto gênero e, obviamente, para a materialização do romance histórico:

Scott reivindica, e em grande parte logra, sua importância enquanto historiador porque ele escreve histórias romanescas, preocupado não apenas com o “maravilhoso e o incomum”, mas também com a dimensão extrapessoal e social de um passado coletivo. (SOMMER, 2004, p. 42).

Impossível parece ser não considerar a perspectiva de Lukács a respeito do romance histórico como um resultado ideológico, uma versão devidamente gestada para receber as aspirações e necessidades de determinada sociedade. Daí, portanto, a razão de muitos teóricos contemporâneos manifestarem ponderações como a de Fernández Prieto:

[...] su objetivo es representar unos personajes y unos acontecimientos, un tiempo y un espacio, cuya realidad empírica está establecida en documentos, confirmada y avalada por historiadores dignos de crédito, e incorporada a la enciclopedia cultural de los miembros de esa comunidad, puesto que la historia constituye materia de enseñanza e instrumento de socialización de los individuos, entonces esa representación tendrá además el carácter de una versión de los hechos, respetuosa, irónica, desmitificadora, exaltadora, paródica, etc. Georg Lukács (1937) [...] basó su análisis del género sobre un criterio fundamentalmente ideológico y críticos

encontramo-nos cara a cara não somente com o equivalente pretérito de nós mesmos, homens e mulheres anônimos, suas vidas, amores, um conjunto de feitos memoráveis e penalidades, mas com as grandes figuras de todos os tempos, sejam Miguel Ángel ou Viriato, El Cid ou Nelson. E, com estes, aprendemos a baixá-los de seu pedestal e olhá-los como seres humanos.”.

contemporâneos insistem em tal consideración⁸¹. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 37).

De forma lúcida, Seymour Menton (1993) resume bem essa busca dos romancistas românticos, atendendo, de acordo com ele, com o preceito de criar a “história daqueles que não tinham história”. Por atender a todas essas premissas, o modelo scottiano acaba por ganhar destaque dentro da análise promovida por Lukács, explicando, mais uma vez, a sua relevância para os estudos do romance histórico. No entanto, é válido dizer que o mesmo teórico, embora com suas preferências para delimitar o que era um romance histórico, já percebia na gênese dessa modalidade uma essência de mutação. Tamanha relevância por essa condição mutacional aludida por Lukács não poderia passar despercebida entre outros teóricos que dedicam as suas reflexões para o estudo dessa modalidade narrativa. Da Europa, Fernández Prieto ressalta tal caráter

[e]n la medida en que no se ha adoptado una visión estática ni rígida del género ha sido posible detectar el funcionamiento del género en su dinamismo y variabilidad y explorar cómo los escritores se sirven de los referentes genéricos para alimentar la tradición genérica con nuevas aportaciones⁸². (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 32).

Pensando pontualmente nas manifestações críticas advindas das terras latino-americanas e, especificamente, argentinas, a proposição a respeito da característica de mutação do romance histórico também é comentada por Mercedes Giuffré:

[...] queda claro que desde sus primeras manifestaciones, la N.H. poseía en su esencia la posibilidad de mutar y que uno de los primeros teorizadores del género reconocía ya dos maneras posibles de novelar el pasado (si bien es claro que sus preferencias recaían

⁸¹ “[...] seu objetivo é representar alguns personagens e alguns acontecimentos, um tempo e um espaço, cuja realidade empírica está estabelecida em documentos, confirmada e avalizada por historiadores dignos de crédito, e incorporada à enciclopédia cultural dos membros dessa comunidade, uma vez que a história constitui matéria de ensino e instrumento de socialização dos indivíduos. Então, essa representação terá, além de tudo, o caráter de uma versão dos fatos, respeitosa, irônica, desmistificadora, exaltadora, paródica etc. Georg Lukács (1937) [...] baseou sua análise do gênero diante de um critério fundamentalmente ideológico, e críticos contemporâneos insistem em tal consideração.”.

⁸² “[...] À medida que não foi adotada uma visão estática, nem rígida do gênero, foi possível detectar o funcionamento do gênero em seu dinamismo e variabilidade, explorando como os escritores servem-se dos referentes genéricos para alimentar a tradição genérica com novos aportes.”.

sobre la primera de ellas: la que toma a los personajes imaginarios como ejes de la acción y a los personajes históricos como un mero ornamento)⁸³. (GIUFFRÉ, 2004, p. 22-23).

A gênese da mutação explica o porquê de, depois de Walter Scott, muitos outros escritores tenham preferido apropriar-se do recorte histórico de maneira distinta, recriando, assim, um romance histórico sem certas balizas até então estáticas observadas por Lukács e que eram particulares à estética scottiana. Fazem parte dessa transformação grandes representantes da literatura como, por exemplo, Balzac, Georg Eliot, Victor Hugo e Alfred de Vigny, este que, ao publicar *Cinq-Mars*, em 1826, preferiu fugir do herói médio e dar protagonismo a uma figura histórica (algo, então, jamais considerado pela lógica scottiana e pelo seu privilégio ao herói médio).

A citação de alguns dos precursores dessa modalidade narrativa faz-se necessária aqui, sobretudo, para demonstrar não somente o quanto a obra inicial de Scott assumiu uma espécie de função-estopim em relação aos escritores que deram continuidade ao trabalho de interseção entre ficção e história, mas, sobretudo, para valorizar que uma modalidade narrativa como o romance histórico só consegue alcançar vigor e dimensão, séculos depois, exatamente por conta do colecionar de cada uma dessas histórias (re)escritas. O que se quer dizer aqui é que, exatamente como pensa Fernández Prieto,

[...] el género de la novela histórica no se crea con Walter Scott sino cuando otros escritores descubren en sus novelas posibilidades narrativas iterables. Así pues, un género se constituye históricamente mediante un proceso de “imitación” entendida al modo de Genette como abstracción o elaboración de una matriz genérica, que se actualiza en cada una de las obras que pertenecen a la misma serie genérica⁸⁴. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 85).

Entre tantas contribuições a partir dessa matriz scottiana, ficava aí o desafio de ler a perspectiva de Lukács acerca de suas considerações sobre o

⁸³ “[...] fica claro que, desde as suas primeiras manifestações, o Romance Histórico possuía em sua essência a possibilidade de se mutar e que um dos primeiros teóricos do gênero já reconhecia duas maneiras possíveis para se ficcionalizar o passado (ainda que seja claro que suas preferências recaiam sobre a primeira delas: a qual toma os personagens imaginários como eixos da ação e os personagens históricos como um mero ornamento).”

⁸⁴ “[...] o gênero do romance histórico não é criado com Walter Scott, mas quando outros escritores descobrem em seus romances possibilidades narrativas capazes de se repetir. Dessa forma, um gênero é constituído historicamente mediante um processo de “imitação”, entendida ao modo de Genette como abstração ou elaboração de uma matriz genérica, que se atualiza em cada uma das obras que pertencem à mesma série genérica.”

interesse particular do romance histórico, não limitado à observação apenas de uma dita fórmula⁸⁵. Carlos García Gual, em uma de suas crônicas publicadas no jornal *El país*, em 2005, valoriza essa heterogeneidade tão presente nessa expressão romanesca, sendo, para ele, uma justificativa para que o romance histórico siga despertando tanto atenção:

[...] en su carácter híbrido reside también su atractivo. (Late una curiosa ambigüedad en el género, de mirada bizca: trata de otros tiempos, pero siempre es para acercarlos y contrastarlos con nuestras vivencias). Es una ficción, pero se apoya y encuadra en un contexto histórico⁸⁶. (GARCÍA GUAL, 2005).

Ao invés de tratar o romance histórico por seu caráter de mutação, aliás, o pensador prefere nomeá-lo como um “género mestizo y ambiguo” (GARCÍA GUAL, 2005). A comparação, além de bastante propícia para esse trabalho – afinal, romance histórico e América Latina passam a estar, mais ainda, unidos pelo seu trunfo mestiço – é preponderante para abrir o debate para outro postulado irrevogável quando a modalidade narrativa é tratada. Por um lado, tem-se sua grande recepção pelo público; e, na outra margem, as eventuais barreiras ainda encontradas para uma avaliação mais interessada entre os pares da comunidade acadêmica (seja no universo das Letras, seja no terreno da História), além da resistência entre alguns representantes da crítica literária e, surpreendentemente, de até alguns dos próprios escritores que dão continuidade à modalidade.

Nesse cenário tumultuado, para os que ainda mantêm o raciocínio científico do século XVIII, o romance histórico acaba comportando-se como um bastardo aos olhos dos seus pais, Literatura e História. O argumento, para aqueles protetores da moral e dos bons costumes – engessados – do discurso histórico e ficcional seria a ambiguidade ostentada pelo romance histórico, o fato de não atingir a seriedade necessária de um, tampouco a notoriedade e criatividade inovadora de outro. Em outras palavras, um comportamento *em*

⁸⁵ Como bem reitera Fernández Prieto, é impossível analisar a transformação do romance histórico sem que sejam contemplados cada um dos movimentos ostentados pelos discursos histórico e ficcional, tal como já abordado no capítulo anterior.

⁸⁶ “[...] em seu caráter híbrido reside também o seu atrativo. (Desperta uma curiosa ambiguidade no gênero, sob um *olhar estrábico*: trata de tempos, mas sempre com o objetivo de aproximá-los e contrastá-los com nossas vivências). É uma ficção, mas se apoia e se enquadra em um contexto histórico.”.

cima do muro, no meio do caminho. A visão é limitada, contraproducente no que diz respeito à narrativa como um todo, e que, sem dúvida, parece ser pouco feliz (para não dizer totalmente incoerente) em um momento em que os limites que tangenciam os discursos e as áreas demonstram estar praticamente sublimados. Resumindo toda a esfera limitada que alguns concentram sobre o tema, Fernández Prieto fortalece como o

[...] género que siempre gozó de la estimación del público pero que contó a menudo con la hostilidad de historiadores o de lectores cultos. Los viejos criterios románticos de la obra absolutamente original, individual, única siguen funcionando implícitamente en la mentalidad literaria, y no hay más que advertir el énfasis que ponen tantos autores de novelas históricas en negar que han escrito una novela histórica o en señalar que esa novela suya es radicalmente distinta de las novelas históricas tradicionales⁸⁷. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 33).

É preciso, no entanto, abandonar a discussão sobre a postura reacionária de alguns e voltar a mergulhar no que é, sim, factual, ou seja, a importante condição centáurica do romance histórico ao longo de toda a sua cronologia na histotografia literária. Tal mudança constante, essa adaptação discursiva é que garante a perpetuação dessa modalidade narrativa, entendendo, tal como aponta Mercedes Giuffré, que a reformulação sempre provém dos casos particulares e, ainda, que o romance histórico não permite certos encaixes cartesianos e rótulos simplificadores:

Desde hace décadas se ha intentado definir a la N.H.⁸⁸ de diversas maneras, aunque las conclusiones no siempre han resultado coincidentes. (...) el género en cuestión escapa a los rótulos confeccionados a la ligera y posee en su idiosincrasia el germen de la mutación⁸⁹. (GIUFFRÉ, 2004, p. 19).

⁸⁷ “[...] gênero que sempre gozou da estima do público, mas que contou frequentemente com a hostilidade de historiadores ou de leitores cultos. Os velhos critérios românticos da obra absolutamente original, individual, única, seguem funcionando implicitamente na mentalidade literária, e não há mais que advertir a ênfase que põem tantos autores de romances históricos em negar que escreveram um romance histórico ou em assinalar que esse romance é radicalmente distinto dos romances históricos tradicionais.”

⁸⁸ A sigla N.H. que consta no fragmento da obra de Mercedes Giuffré está relacionada à expressão *Novela Histórica*, que, traduzida ao português, significa Romance Histórico. Outras citações a seguir também utilizar-se-ão da mesma abreviação.

⁸⁹ “Há décadas tem-se tentado definir o Romance Histórico de diversas maneiras, ainda que as conclusões nem sempre tenham resultado coincidentes. (...) o gênero em questão escapa dos rótulos confeccionados previamente e possui em sua idiosincrasia o germen da mutação.”

Seguindo a linha de raciocínio de Giuffré, percebe-se que aquele caráter de mutação, mais do que representar um traço banal de mudança ou de adaptação, ajuda a distinguir o romance histórico, sobretudo pelo seu pressuposto de atender a buscas, necessidades e idiossincrasias de cada etapa histórica, retirando de baixo do tapete aquele(s) e aquilo que até então estava(m) escondido(s) e que, necessariamente, é (são) um componente inevitável para a compreensão de um fato maior:

Al igual que sucede con nuestra identidad, uno de los rasgos distintivos de la N.H. es su capacidad de mutación a lo largo del tiempo, de acuerdo con su adaptación a las nuevas búsquedas implícitas en cada etapa histórica – literaria, paralelas a la siempre presente búsqueda de lo propio. Como en aquella, entonces, existe en la N.H. un hilo conductor que ensambla lo tradicional con lo vanguardista, lo único con lo diverso, aunque nos sea menester buscarlo bajo la alfombra, donde permanece oculto⁹⁰. (GIUFFRÉ, 2004, p. 13).

Independentemente da perspectiva tomada pelo escritor, se pelos fundamentos do romance histórico tradicional (aquele que atende ao modelo lukácsiano), ou mesmo pelo olhar dos sucessores da estética scottiana, o fato é que a racionalidade e a verdade histórica serão sempre primordiais para diferenciar e dar fundamento para um romance histórico, em comparação a outro romance, ou mesmo àquele que possa apenas se inspirar na atmosfera histórica para extrair o seu material discursivo. Sobre isso, Noé Jitrik elabora:

La N.H. es aquella en la cual entra la racionalidad histórica como su fundamento mismo y no como nutriente, atmósfera o campo de representación (...). La verdad histórica constituye la razón de ser de la N.H. que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia.⁹¹ (JITRIK, 1995, p. 12).

⁹⁰ “Da mesma maneira que acontece com nossa identidade, uma das principais características distintivas do Romance Histórico é a sua capacidade de mutação ao longo do tempo, de acordo com sua adaptação às novas buscas implícitas em cada etapa histórica – literária, paralelas a sempre presente busca de que é próprio de quem procura. Como o que acontece com a identidade, existe no Romance Histórico um fio condutor que une o tradicional com o vanguardista, o único com o que é diverso, ainda que nos seja habitual buscá-lo debaixo do tapete, onde permanece oculto.”

⁹¹ “O Romance Histórico é aquele no qual age a racionalidade histórica como o seu fundamento mesmo e não como um nutriente, atmosfera ou campo de representação (...) A verdade histórica constitui a razão de ser do Romance Histórico que, como consequência, não se limitará a mostrar, mas tentará explicar. Isto é, precisamente, o que o distingue de qualquer outro romance que possa legitimamente extrair seus material da história.”

A verdade atrelada ao romance histórico – a que Jitrik tanto alude –, claro, não está ligada a qualquer baliza sacralizada e já superada depois dos questionamentos atrelados à pós-modernidade. Não se trata da verdade científica ou outra qualquer, mas sim, de uma que seja “pertinente y fundante” (JITRIK, 1995, p. 12). Entendendo tal relevância para a fundamentação da modalidade narrativa e, ainda, percebendo como esta se modifica continuamente, é determinante pensar no contrato sempre presente – e silencioso – entre quem escreve e quem lê⁹². É desse acordo que surgem novos pontos de atenção e aditivos para repensar e garantir o espírito de mudança do romance histórico. Sobre isso, destaca-se uma ponderação de María Cristina Pons:

[...] la N.H. es también un contrato de lectura tácito entre autores y lectores que muy a menudo los primeros violan, pues tal operación está en la naturaleza propia del género y conlleva la formulación de nuevos contratos que, intuimos, también serán violados llegado el momento.⁹³ (PONS apud GIUFFRÉ, 2004, p. 20).

É possível que ainda exista uma dúvida sobre como uma obra pode atingir ou não ao objetivo comum do romance histórico. Nesse âmbito, Fredric Jameson (2007), em sua provocativa conferência intitulada *O romance histórico ainda é possível?* – exatamente 70 anos após a publicação do ensaio original de Georg Lukács – pondera que o franco desenvolvimento do romance histórico e a sua força estética estarão sempre atrelados à habilidade de um escritor para promover a interseção entre os já comentados plano histórico e plano individual:

O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a **interseção de ambos**: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos seus indivíduos e destinos. (...) **A arte do romance histórico** não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro

⁹² A premissa não é única para o tratamento e estudo do romance histórico. Tal como fundamenta Fernández Prieto, “[...] todo género implica un pacto o contrato de lectura.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 168). Vale a ressalva de que, no caso da estudiosa espanhola, o romance histórico é tomado como gênero, diferentemente da atribuição utilizada nesta dissertação.

⁹³ “[...] o Romance Histórico é também um contrato de leitura tácito entre autores e leitores o qual, muito frequentemente, os primeiros violam, pois tal operação está na própria natureza do gênero e congrega a formulação de novos contratos que, intuimos, também serão violados chegado o momento.”

plano, mas antes na **habilidade e engenhosidade com que sua interseção é configurada** e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma **invenção singular**, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, p. 192, grifos nossos).

Ao falar em invenção singular, é possível inferir que Jameson esteja revendo, de alguma forma, a característica de mutação do romance histórico, a qual, desde a sua origem, foi fundamental para a sua manutenção e sobrevivência. Multiplicado no início do século XIX com diversas obras e autores, a modalidade narrativa teve um especial declínio por conta do advento do realismo crítico e do Modernismo que, como proposta, procuravam fugir das questões ligadas somente à história ou à busca da identidade nacional (pilares orientadores para o romance histórico romântico). Na narrativa, parecia haver uma dedicação maior ao que era percebido como os problemas contemporâneos. Ora, o ideal de não olhar para a história teve um impacto preponderante, sobretudo para o romance histórico, modalidade que sempre apresentou como os seus dois principais referentes os fatos históricos realmente sucedidos e o discurso historiográfico que os media. Não à toa, Fernández Prieto sempre acaba designando o romance histórico como um integrante daquilo que ela chama de “género histórico” (PRIETO, 1998, p. 19).

Discorrendo a respeito das diferenças do romance histórico romântico e, posteriormente, os que sofreram a já comentada influência do Modernismo (aqui, pensando especificamente sobre o movimento que esteve em voga no cenário hispano-americano e europeu, entre 1882 e 1915), Seymour Menton reforça o quanto a busca esteve voltada prioritariamente a um ideal escapista:

En contraste con las novelas históricas románticas, las que se escribieron bajo la influencia del modernismo (1882-1915) no tenían tanto empeño en engendrar una conciencia nacional ni en respaldar a los liberales. Más bien estaban tratando de encontrar alternativas al realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués y, en el caso de México, a la turbulencia revolucionaria. El fin principal de estas novelas fue la re-creación fidedigna a la vez que embellecida de ciertas épocas del pasado, en plan de escapismo...⁹⁴ (MENTON, 1993, p. 37)

⁹⁴ “Contrastando com os romances históricos, os que se inscreveram segundo a influência do modernismo (1882-1945) não apresentavam tanto empenho em engendrar uma consciência nacional, tampouco em respaldar aos liberais. Ao contrário, tratavam de encontrar alternativas ao realismo costumbrista, ao naturalismo positivista, ao materialismo burguês e, no caso do México, à turbulência revolucionária. A finalidade principal destes romances foi a recrição fidedigna ao invés da embelezada de certas épocas do passado, no plano do escapismo...”.

O postulado de Menton apresentado deixa em voga a observação de um cenário que tem a América Latina como ponto central de enunciação. Do lado do velho continente, a perspectiva em relação ao romance histórico constituído em plataforma modernista não é diferente. Mais uma vez, reforça-se a estratégia escapista e o não diálogo com os recortes históricos para uma reflexão relacionada à identidade nacional. A elaboração ficcional do passado parece ser, mais do que tudo, de ordem estética e cultural:

No se trataba de recuperar nostálgicamente el pasado ni de reconstruirlo con el afán romántico de buscar las raíces de las identidades nacionales; el pasado era ahora el ámbito de lo exótico, de lo distante, de lo incontaminado con la fealdad y el prosaísmo del industrialismo burgués. El modernismo se dejó seducir por el misterio y la extrañeza de lo antiguo, y recurrió al pasado con una perspectiva estética y cultural⁹⁵. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 138).

Ainda sobre as características específicas sobre o romance histórico modernista, Fernández Prieto também pondera sobre a tentativa sempre perene de divisão entre o plano diegético e o plano do leitor. No afã de que a narrativa e o ambiente romanesco dessem conta de um espírito constante de efeito de tempo presente – característico do realismo crítico anteriormente comentado –, o passado era necessariamente delineado como passado. A preocupação era, portanto, que este não estivesse “[...] contaminado por el presente.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 140). Apenas como efeito anedótico, pensando no contexto de produção do romance histórico argentino, ganha destaque nesse momento o escritor Enrique Larreta, a partir da publicação do seu romance *La gloria de Don Ramiro* (1908).

É válido frisar que a fase considerada em latência produtiva do romance histórico significou, obviamente, não um fim, mas uma não predominância, como é recorrente no território das artes. Ainda que com características próprias, o romance histórico e as suas eventuais mudanças e problemáticas formais e conceituais estão atreladas a questões maiores, de ordem da sua constituição enquanto gênero, que é o romance, e, claro, no que

⁹⁵ “Não se tratava de recuperar nostálgicamente o passado, nem de reconstruí-lo com o afã romântico de buscar as raízes das identidades nacionais; o passado era, agora, o âmbito do exótico, do distante, do incontaminado com a feiúra e o prosaísmo do industrialismo burguês. O modernismo deixou-se seduzir pelo mesmo mistério e pela estranheza do antigo, e recorreu ao passado com uma perspectiva estética e cultural.”.

diz respeito à narrativa (GIUFFRÉ, 2004). Em entrevista exclusiva para esta dissertação, Cristina Bajo relembra o quanto a modalidade narrativa do romance histórico sempre esteve presente ao longo do desenvolvimento da humanidade e da relação do homem com a sua tarefa de narrar:

A literatura ocidental começa com Iliada, digamos, e com a Odisseia. E o que são esses livros? Um é histórico, por mais que seja sem dados, e o outro é de aventura. São dois dos temas que os argentinos mais gostam. Pode me entender? E, depois, seguimos, o romance histórico em verso, em prosa, em teatro, em pintura, em música, em ópera, em escultura, nunca parou: em todos os anos que seguimos, nunca parou. Então, esse gênero é o mais velho que existe.

[...]

Se você prestar atenção na literatura universal, as primeiras histórias, de quase todos os povos, começamos pelos nórdicos, que os estudei muito, mas, recentemente, estudei também sobre a China, Índia e outros países asiáticos, como Japão, refiro-me à literatura desses países, a primeira literatura é mística e histórica. É histórica sempre. É como se funda uma cidade, que veio o rei, nesse sentido, os filhos deles, isso e muito mais. E lhe vai contando. Então, basicamente, a literatura (e isso não é um problema) começa para nós com a história. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 313).

É claro que, quando Bajo fala em romance histórico, em termos de terminologia literária, seria mais apropriado pensar na ficção que tem a história como um de seus alicerces ou, seguindo o raciocínio contemporâneo da historiografia literária, a então ficção histórica. Seja como for, a escritora argentina demonstra coerência e conhecimento ao perceber como o discurso histórico e a literatura sempre estiveram intimamente ligados (vide o passeio histórico já comentado logo no primeiro capítulo desta dissertação). Cristina Bajo, assim, extrapola a prerrogativa de alguns críticos, que vislumbram o romance histórico como “[...] *una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la novela*”⁹⁶. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 36, grifos do autor). Para a escritora cordobesa, o romance histórico passa por gerações anteriores, onde a condição do gênero romanesco nem era mesmo a prerrogativa mais importante.

Mas não é somente a escritora, ao menos no que diz respeito aos partícipes da crítica literária argentina, que alude aos primeiros pilares da

⁹⁶ “[...] una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la novela.”.

cultura literária ocidental para reforçar o quanto o discurso histórico está intimamente ligado com a constituição do que, hoje, é tomado como um exclusivo hemisfério literário. Exemplo disso fica por conta de Noé Jitrik, que, ao invés de citar as obras atreladas a Homero, vai mais longe e rememora as obras iniciais dos historiadores gregos e latinos:

Por comenzar, los textos de los historiadores griegos y latinos son, en cierto modo, relatos, aunque concebidos con una finalidad probablemente no literaria, más bien pedagógica. Sea como fuere, hoy, en una idea sobre el “cambio” de los textos desde nuevas lecturas, los podemos ver como literarios aunque de una manera amplia y general. En esta perspectiva, **responderían**, repito, desde nuestra lectura, **aunque embrionariamente, también ellos al intento de acercar los dos términos en cuestión, lo que implicaría reconocer uno de los movimientos característicos de la tradición occidental**⁹⁷. (JITRIK, 1995, p. 23).

Voltando a refletir a respeito da oscilação de produção e interesse pontualmente sobre o que se tem aí, definitivamente, como romance histórico, Fernández Prieto faz questão de ponderar o quanto essa modalidade narrativa jamais perdeu sua vigência e vitalidade. Tal força é ratificada pela teórica espanhola, valorizando o fato de que o romance histórico

[...] ha exhibido una **admirable vitalidad** desde el primer tercio del siglo pasado hasta la actualidad, y que ha conocido un auge extraordinario en estas últimas décadas hasta el punto de aparecer como uno de los géneros novelescos más significativos de la postmodernidad⁹⁸. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 37-38, grifos nossos).

Sua singularidade de contemplar ficção e história como um tecido comum, pode-se inferir, permitiu que a modalidade literária emergisse após um período em que voltar ao passado era, literalmente, a única maneira de se (re)construir o presente. Exatamente por isso,

⁹⁷ “Para começar, os textos dos historiadores gregos e latinos são, em certo modo, relatos, ainda que concebidos com uma finalidade provavelmente não literária, muito mais pedagógica. Seja como for, hoje, em uma ideia sobre a “mudança” dos textos a partir de novas leituras, podemos vê-los como literários, ainda que de uma maneira ampla e geral. Nessa perspectiva, responderiam, repito, a partir dessa leitura, ainda que embrionariamente, também eles à intenção de aproximar os dois termos em questão, o que implicaria reconhecer um dos movimentos característicos da tradição ocidental.”

⁹⁸ “[...] exibiu uma admirável vitalidade desde o primeiro terço do século passado [referindo-se ao século XIX] até a atualidade, e que conheceu um auge extraordinário nessas últimas décadas até o ponto de aparecer como um dos gêneros romanescos mais significativos da pós-modernidade.”

[...] la novela histórica resurge a partir de la II Guerra Mundial y desde entonces la afición al género de autores y de lectores no ha hecho más que incrementarse hasta convertirse en un fenómeno cultural transnacional, que se manifiesta no sólo en las sociedades occidentales sino también en otros ámbitos culturales como el de las naciones árabes⁹⁹. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 144).

Tal ressurgimento ganhou ainda mais fôlego e permitiu que o romance histórico reaparecesse com grande expressividade, graças ao oxigênio da estética promovida pelas discussões pós-modernistas. Nesse contexto, voltava a figurar o interesse pelas questões do passado, principalmente como forma de repensar e reavaliar tudo o que aconteceu. A baliza passa a ser fortemente o questionamento, a revisão e, muitas vezes, a contestação, sempre como forma de enriquecer o debate e a reflexão, mas nunca com um caráter final (HUTCHEON, 1991). Exatamente nesse prisma, ganham destaque novas designações para o romance histórico, tal como “novo romance histórico” (o qual, por questões de relevância para o cenário latino-americano, ganhará seção especial nesta dissertação); o “romance histórico pós-modernista” e a “metaficção historiográfica”, tendo a última como grande referência crítica a canadense Linda Hutcheon.

Como já dito, em comum, todas essas novas manifestações da modalidade narrativa partem para um olhar da historiografia que é menos dogmático, balizado por um espírito anacrônico crítico e aguçado. Aludindo sobre o novo romance histórico, por exemplo, Fernández Prieto relembra que a intenção está centrada “[...] precisamente en el cuestionamiento de la historiografía y esto determina la estructura, la semántica y la pragmática de los textos que se presentan como novelas de *metaficción historiográfica*¹⁰⁰.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 159). No caso do romance histórico pós-modernista, a tarefa de denúncia a respeito dos discursos oficiais, históricos, é ainda mais preponderante, questionamento como os mesmos se estabelecem como “instrumentos de poder” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 174).

⁹⁹ “[...] o romance histórico ressurgiu a partir da II Guerra Mundial e, desde então, a fixação ao gênero de autores e de leitores não fez mais do que se incrementar até converter-se em um fenômeno cultural transnacional, que se manifesta não somente nas sociedades ocidentais, mas também em outros âmbitos culturais, como o das nações árabes.”.

¹⁰⁰ “[...] precisamente no questionamento da historiografia e isto determina a estrutura, a semântica e a pragmática dos textos que se apresentam como romances de metaficção historiográfica.”.

É possível notar que a volta do romance histórico com efeitos protagônicos no palco literário, de alguma forma, também evidencia o apagamento dos limites entre os próprios gêneros. Provocando uma maior discussão e reflexão a respeito dos pantanosos limites entre ficção e história, consagra-se, na literatura, o momento oportuno para a aparição de gêneros também híbridos, tais como as autobiografias, o gênero epistolar, entre outros. Mais interessante, portanto, do que o descomprimimento e afinco pela derrocada da historiografia parecem ser o fato de que as novas facetas da modalidade narrativa do romance histórico enquanto a quebra dos próprios limites literários. Sobre tal pressuposto, a estudiosa Amalia Pulgarín destaca:

Esta nueva novela histórica ya no encaja en ninguno de los denominadores comunes: no es sólo metanovela, ni es una nueva versión de la novela histórica, ni tan siquiera es estrictamente novela testimonial. Estas novelas rompen el molde decimonónico del género, ya no pretenden ser una mera reconstrucción de la historia ni un simple revisionismo histórico, sino que introducen el deseo de completarla o corregirla, es decir, situarla en el flujo de lo histórico. Todo esto se consigue gracias a un proceso de autodesmitificación de la novela y desmitificación de la historia a través de la desmitificación misma del lenguaje. Ello conduce a la ruptura del mito histórico al poner manifiesto la insuficiencia de la historia para reconstruir el pasado y denunciar la crisis de la historia como ciencia, como manifestación de un problema mucho más global que es la crisis de la totalidad¹⁰¹. (PULGARÍN, 1995, p. 16).

Com base em todo o cenário descrito e nas transformações sofridas pelo romance histórico ao longo de mais de duzentos anos, não é preciso adivinhar que o estatuto oferecido pela perspectiva da pós-modernidade tenha ecoado ainda mais forte no já gérmen mutante e na prerrogativa de revisar a própria história e, de alguma forma, a também historiografia literária. Sobre isso, Antônio Roberto Esteves também sacramenta:

¹⁰¹ “Este novo romance histórico já não se encaixa em nenhum dos denominadores comuns: não é somente meta-romance, nem é uma nova versão do romance histórico, nem sequer é estritamente romance testemunho. Estes romances rompem com o molde do gênero do século XIX, já não pretendem ser uma mera reconstrução da história, tampouco uma simples revisão histórica, mas que introduzem o desejo de completá-la ou corrigi-la, quer dizer, situá-la no fluxo do histórico. Tudo isto é conseguido graças a um processo de autodesmistificação do romance e desmistificação da história através da desmistificação mesma da linguagem. Isso conduz à ruptura do mito histórico ao deixar manifestado a insuficiência da história para reconstruir o passado e denunciar a crise da história como ciência, como manifestação de um problema muito mais global que é a crise da totalidade.”.

Dentro dos princípios da pós-modernidade, o romance histórico contemporâneo rompe com as grandes narrativas totalizadoras, consciente da individualidade e sua forma fragmentada e particularizada que caracteriza a contemporaneidade, coloca-se em dúvida inclusive a noção de autoria. (ESTEVES, 2008, p. 63).

Rompendo com tais narrativas totalizadoras, o romance histórico volta a apontar papel preponderante para recontextualizar diversas questões pertencentes ao imaginário, navegando, como nunca, nos mares difusos da história e da ficção.

3 HERDEIROS DE UMA NARRATIVA: CONQUISTADORES DE UM NOVO TEMPO

Diante da impossibilidade de completar todos os eventuais espaços vazios deixados pelas dúvidas trazidas a partir da apresentação de um fato, consolidou-se – como é possível acompanhar até aqui – o romance histórico como uma narrativa estratégica, livre de quaisquer contratos tácitos epistemológicos esperados pelo discurso histórico. Mais uma vez, escreve-se sobre uma lógica onde a verdade é – e será sempre – relativizada¹⁰². O protagonismo não é necessariamente exercido por quem oficialmente (e supostamente) venceu. Mais do que isso, a partir do acordo realizado em cada obra entre ficção e história, a modalidade narrativa apresenta-se como um discurso

[...] audaz porque implica la ruptura de los límites semánticos de cada término en cuanto postula que es posible que haya más o diferente verdad en la mentira que en la verdad presentada homogéneamente como tal. Por lo menos, se produce una relativización: **la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento**¹⁰³. (JITRIK, 1995, p. 11, grifos nossos).

No caso de um romance feito *Como vivido cien veces*, Cristina Bajo passa a multiplicar aquelas já comentadas “ondas do mar” de Unamuno, permitindo que os seus leitores experimentem novas possibilidades para mergulhar em uma narrativa até então entendida como resolvida e incontestável. A transformação de um fato concreto, como se sabe, é garantida a partir do mecanismo único da linguagem (seja para o discurso ficcional, seja para o discurso histórico), da então condição comum de narratividade. Sua verossimilhança, porém, terá relação com a unidade interna da obra

¹⁰² A crítica Fernández Prieto relembra que o conceito de verdade acabou perdendo o seu valor ontológico e absoluto por conta da influência de trabalhos de pensadores como T. Kuhn, K. Popper, W. Goodman e R. Rorty (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998).

¹⁰³ “[...] audaz porque implica a ruptura dos limites semânticos de cada termo enquanto postula que é possível que haja mais ou uma diferente verdade na mentira do que se comparado com a verdade apresentada homogêneamente como tal. Pelo menos, produz-se uma relativização: a verdade pode ser mais plena por meio da intervenção da mentira, ou mais densa; por outro lado, a verdade que não passa por essa prova pode parecer como algo mais superficial, ou fragmentário, ou sem fundamento.”.

arquitetada. Sobre isso, Amalia Pulgarín pondera: “Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos.”¹⁰⁴ (PULGARÍN, 1995, p. 14)

O que é decisivo ao romance histórico é como este, sendo uma modalidade narrativa, acabou por se transformar em um grande porta-voz para a reflexão de questões que transcendem a uma mera relação entre postulados ficcionais ou históricos. Está no romance histórico, assim, uma grande possibilidade para o estudo da própria condição de mimesis aristotélica, responsável por representar a passagem de algo natural para o plano do discurso. É possível entender, portanto, por que o romance histórico acaba trazendo à tona “[...] el problema de la verosimilitud y el uso de lo maravilloso, la mezcla de lo histórico-verdadero y lo inventado-falso, la legitimidad y la utilidad moral de las ficciones, las diferencias con la epopeya, etc.”¹⁰⁵ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 36-37).

Em terras do Novo Continente, o romance histórico parece ser ainda a tradução oportuna dessa pretensa descoberta oficializada pela história, mas que está longe de se demonstrar bem resolvida sem os aportes da inventividade de quem, aqui, está incumbido de narrar o seu tempo. A modalidade narrativa assume uma função única, no caso específico da América Latina, passa a

[...] satisfacer una demanda social, un deseo de conocer el pasado de la nación, que la historiografía no estaba aún en condiciones de cumplir. La novela histórica ocupó ese vacío y en ella el público lector encontró respuesta a su sed de conocimientos de historia. De ahí el éxito fulgurante que alcanzaron las obras de Scott y la proliferación de seguidores en las diversas naciones de Europa¹⁰⁶. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 90).

¹⁰⁴ “Os autores são conscientes de que tanto a narração histórica como a narração ficcional são construções ou produtos humanos, e essa problemática é transportada para os seus textos.”

¹⁰⁵ “[...] o problema da verossimilhança e o uso do maravilhoso, a mistura do histórico-verdadeiro e o inventado-falso, a legitimidade e a utilidade moral das ficções, as diferenças com a epopeia etc.”.

¹⁰⁶ “[...] satisfacer una demanda social, um desejo de conhecer o passado da nação, que a historiografia ainda não estava em condições de cumprir. O romance histórico ocupou esse vazio e, com ela, o público leitor encontrou resposta a sua sede de conhecimentos da história. Por conta disso, o êxito fulgurante que alcançaram as obras de Scott e a proliferação de seguidores em diversas nações da Europa.”.

Diante desse continental compromisso, onde a literatura também se apresenta literalmente como uma das chaves para a construção da história, merece aprofundamento especial a maneira como o romance histórico acabou consagrando-se em terras latino-americanas, protagonizando, tal como atribuído por Fernando Aínsa, certa “vocación subversiva” (AÍNSA, 1996, p. 11). Mais: assumindo – como é possível inferir – características, traços e certo “color local” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 76).

3.1 DOS MARES DE LÁ PARA AS TERRAS DE CÁ: O ROMANCE HISTÓRICO E AS SUAS TRANSFORMAÇÕES NA AMÉRICA LATINA

Tal como dito, se, atualmente, história e ficção questionam suas distinções, valores, compromissos e responsabilidades, em tempos clássicos, ambas apresentavam uma trajetória comum no desenvolvimento da sociedade ocidental. De um passado quase simbiótico, estabeleceu-se a quebra aristotélica – a qual foi responsável por distinguir poetas e historiadores a partir de sua perspectiva de observação –, partindo para a personificação de uma história como ciência por Jean Boudin no século XVIII, chegando, finalmente, até tempos pós-modernos que relativizaram grande parte de suas diferenças em nome de uma discursividade comum.

O entendimento de que o romance histórico é mais do que uma contribuição vinda de mares distantes – ou seja, advindos da Europa – será estratégico para a leitura proposta para o romance da escritora Cristina Bajo. Portanto, é inevitável contar com as contribuições de teóricos representativos para a historiografia da literatura latino-americana que, ao longo das últimas décadas, dedicaram especial atenção para a fundamentação e consequente consolidação do romance histórico no continente.

Admite-se que tal modalidade narrativa, no âmbito latino-americano, conquistou não somente aspectos específicos no que diz respeito à estética, mas, principalmente, venceu as barreiras impostas pelas divisões do conhecimento, transcendendo e se transformando em mais uma ferramenta para o estudo, a re-elaboração da história e a busca pela identidade.

Ao decantar o período em que o romance histórico apresentou os seus primeiros alicerces, parece imprescindível também levar em consideração a constituição do Romantismo – movimento lido por Noé Jitrik como o responsável por legitimar o romance histórico (JITRIK, 1995) – enquanto vanguarda nas artes e no pensamento, representando uma visão de mundo delimitada por grandes revoluções políticas e econômicas (GUINSBURG, 1978). A alusão aqui, obviamente, está relacionada aos esforços de inúmeras nações para validar uma espécie de ideal de proteção nacional, um relevante entusiasmo patriótico. Mariano Baquero Goyanes, em um tradicional ensaio chamado *Qué es la novela* (1966), amplia o contexto comentado para o desenvolvimento do romance histórico, destacando, ainda, certa “insatisfação do europeu sensível”, comungada por diversos países do continente europeu. Segundo o teórico literário,

[n]acida la novela histórica al calor del romanticismo, sirvió, en Walter Scott y en muchos continuadores, para expresar la insatisfacción del europeo sensible del XIX, frente a una sociedad y una civilización que le resultaban inhóspitas y que le hacían evocar, por contraste, unas épocas más bellas, nobles y heroicas, situables casi siempre en una Edad Media más o menos convencional¹⁰⁷. (BAQUERO GOYANES, 1966, p. 36).

No que diz respeito aos movimentos internos e disputas de poder travados na Europa, ratifica-se o quão significativa foi a derrota das tropas napoleônicas na Rússia, abrindo espaço para um questionamento capaz de ecoar não somente em solo europeu, mas também americano. Contextualizando tal fato, Nachmann Falbel relembra:

Com a catástrofe ocorrida na Rússia com os exércitos napoleônicos, ficava aberta a porta para os patriotas de todos os países se lançarem às suas guerras de libertação que, como movimento, já haviam dado mostras de rebeldia no ano de 1809. Mas, enquanto nesse ano pouco alcance tiveram os esforços isolados dos grupos rebeldes, agora, com a derrota do exército imperial, o movimento de libertação assumia proporções amplas, repercutindo mesmo profundamente no continente americano. (FALBEL, 1978, p. 44).

¹⁰⁷ “Nascido o romance histórico no calor do romantismo, acabou servindo, em Walter Scott e em muitos dos seus seguidores, para expressar a insatisfação do europeu sensível do XIX, diante de uma sociedade e de uma civilização que lhe pareciam inhóspitas e que lhe faziam evocar, por contraste, a épocas mais belas, nobres e heróicas, situáveis quase sempre em uma Idade Média mais ou menos convencional.”.

Portanto, se, na Europa, o romance histórico esteve ligado ao nacionalismo romântico de grande parte dos países, sobretudo como resultado primeiro da influência discursiva oferecida pela Revolução Francesa, em 1789, na América Latina, ele também esteve atrelado, inicialmente, a um tipo de resposta nacionalista romântico. No entanto, a força não era amplificada apenas a partir de uma revolução, mas, sim, pela história e pelo legado herdado (ou seria delegado?) das potências colonizadoras. Abrindo o espectro para se pensar no gênero romanesco como um todo, é necessário avaliar que, diferentemente do que passava na Europa e nos Estados Unidos, o contexto latino-americano (fundamentalmente o hispano-americano) sempre fez que o romance pontuasse certa “obsesión por los problemas sociohistóricos más que los psicológicos¹⁰⁸.” (MENTON, 1993, p. 32).

Coube aos escritores, desde o início, plasmar os referentes históricos dentro de um plano ficcional capaz de promover a reavaliação de um então dado oficial imposto e, em grande parte das vezes, contrário à realidade local. O esforço atenderia, assim, muito mais do que uma tarefa estética, estaria, pois, relacionado a uma tentativa maior de entendimento a respeito do que circundava o universo latino-americano. De alguma forma, a manifestação comprometida de cada um dos pensadores era um compromisso,

[...] se caracteriza por la voluntad de re-fundar de la nación, de re-escribir la historia desde la perspectiva de los distintos actores que la hicieron, o que padecieron silenciosamente sus efectos, de revisar tanto la historia oficial de cada país como la de América Latina, para alcanzar la verdadera independencia de pensamiento¹⁰⁹. (DA CUNHA, 2004, p. 15).

É válido lembrar que, no exercício de recuperação de dada realidade, embora possuam intenções finais distintas, historiadores e escritores ficam a cargo de selecionar, recoletar e interpretar certas “pegadas”, pistas, documentos e textos (GIUFFRÉ, 2004). Atendendo inicialmente a uma prerrogativa romântica, os romances históricos dos escritores latino-

¹⁰⁸ “obsessão pelos problemas sócio-históricos mais do que pelos psicológicos.”

¹⁰⁹ “[...] caracteriza-se pela vontade de re-fundar da nação, de re-escrever a história a partir da perspectiva de distintos atores que a fizeram ou que padeceram silenciosamente os seus efeitos, de revisar tanto a história oficial de cada país como a da América Latina, para alcançar a verdadeira independência do pensamento.”

americanos instalaram-se no imaginário coletivo em diversas nações, apresentando, além da função

[...] de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre los protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la **creación de una conciencia nacional** familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial¹¹⁰. (MENTON, 1993, p. 36, grifos nossos).

A referida “criação de uma consciência nacional” endossa a ideia de que, primeiramente, os romances históricos acabaram revelando-se como fundamentais ferramentas para a discussão a respeito da identidade, de uma busca mais do que esperada após conturbados movimentos independentistas. Assim, ao pensar sobre a instituição da modalidade narrativa em solo latino-americana,

Hay que recordar que la narrativa histórica decimonónica latinoamericana permitió el cumplimiento, la mayoría de las veces inadvertido, de ciertos objetivos propios de la realidad histórica posindependentista. Entre éstos se hallaban el iniciar y completar, aunque sin cuestionar, la escritura de la historia nacional para definir y afianzar la identidad propia¹¹¹. (DA CUNHA, 2004, p. 14).

Por certo, a inspiração para os escritores latino-americanos está além das páginas do romance histórico romântico do século XIX e do modelo scottiano amplamente estudado por Lukács. Seymour Menton, em um estudo centrado no âmbito do romance histórico e as suas adaptações na América Latina, também comenta a relevância das crônicas coloniais e, em casos pontuais, do teatro espanhol do *Século de Ouro*. De acordo com o teórico, o romance histórico romântico no continente teria começado com a obra de

¹¹⁰ “[...] de divertir a várias gerações de leitores com seus episódios que causam horror e a rivalidade entre os protagonistas heróicos e angelicais e seus inimigos diabólicos, a finalidade da maioria destes romances foi contribuir para a criação de uma consciência nacional, familiarizando os seus leitores com os personagens e com os sucessos do passado; e para respaldar a causa política dos liberais contra os conservadores, quem se identificavam com as instituições políticas, econômicas e religiosas do período colonial.”.

¹¹¹ “Há de se lembrar que a narrativa histórica do século XIX latino-americana permitiu o cumprimento, a maioria das vezes inadvertido, de certos objetivos próprios da realidade histórica pós-independentista. Entre estes, acham-se o iniciar e completar, ainda que sem se questionar, a escritura da história nacional para definir e afiançar a própria identidade.”.

autoria anônima *Jicoténcatl*¹¹² (1826), uma história a respeito do “Encuentro de los dos mundos” (MENTON, 1993, p. 35), enfatizando, por um lado, o povo tlaxcalteca, e, por outro, realizando uma espécie de denúncia à conduta dos espanhóis.

De um contexto de avaliação do que havia sido deixado pelos colonizadores, os escritores e historiadores latino-americanos viram-se, ao longo dos últimos três séculos, na iminência de diversas transformações sociais. Conflitos entre índios, *criollos* (de maneira geral, filhos dos colonizadores europeus, já nascidos em solo americano) e os colonizadores na época dos vice-reinados; a criação de *caudillos* para a disputa do poder local (fenômeno de grande importância para se entender a disputa entre as províncias na Argentina); guerras civis bipartidárias (como o caso dos *celestes* contra os *colorados*, no século XIX, que servem de pano de fundo histórico para o romance de Cristina Bajo estudado); manifestações efervescentes em tempos de independência e república; o recente cenário das ditaduras na década de 70; e, ainda, o consequente endividamento financeiro internacional a partir das aberturas políticas são algumas das grandes oportunidades para o exercício do romance histórico nas *novas terras*.

Noé Jitrik, aludindo a Domingo Faustino Sarmiento, demonstra a força e o impacto desses fenômenos sociais subsequentes, sobretudo quando comparados a aparente água parada da época colonial:

[...] antes de la Revolución de Mayo imperaba un modo de vida patriarcal, colonial, seguro y sereno, que contrasta notablemente con el tipo de existencia posterior a la revolución; el hombre de este período puede haber sentido una angustiante desubicación respecto de sí mismo y en el proceso social, equivalente a lo que se sintió en Europa después de 1789¹¹³. (JITRIK, 1995, p. 18).

Situando a fala especificamente na realidade argentina, a Revolução de Maio acabou proporcionando, analogamente ao que foi a Revolução Francesa, o despertar tão especial para o desenvolvimento do que então seria

¹¹² Da mesma forma que Menton, Noé Jitrik também apresenta a obra *Jicoténcatl* com sendo o primeiro romance histórico latino-americano (JITRIK, 1995).

¹¹³ “[...] antes da Revolução de Maio, imperava um modo de vida patriarcal, colonial, seguro e sereno, que contrasta notavelmente com o tipo de existência posterior à revolução; o homem desse período pode haver sentido uma angustiante desorientação a respeito de si mesmo e no processo social, equivalente ao que se sentiu na Europa depois de 1789.”.

o romance histórico no país. O terreno fértil permitiu, assim, que os escritores, dentro de cada época, realizassem uma reflexão, uma recontextualização e, principalmente, uma revisão daquilo que se imaginava estar resolvido.

Em um recorte pontual, toma-se a produção da década de sessenta do século XX, responsável por anunciar certa “euforia”¹¹⁴ no âmbito literário, o movimento reconhecido como o grande *boom*¹¹⁵ latino-americano na literatura e, de maneira geral, em todas as artes, como um momento de preponderante inspiração para essa reflexão:

[...] corresponde puntualizar la conjunción de hechos políticos que han alterado la historia americana – la Revolución Cubana, la aplastante ola dictatorial que uniformizó las regiones del sur – con el surgimiento de textos que imponen una detenida reflexión y una ineludible revisión del canon literario.¹¹⁶ (PIZARRO, 1995, p. 395).

Desde o início, a definição exata a respeito do que havia sido exatamente o *boom* foi uma tarefa não alcançada, haja vista a dificuldade de delimitar exatamente o seu início e término¹¹⁷. Efeito semântico provocado pelo léxico e a sua possível e inicial relação bélica, o fato é que a temática sempre esteve envolta por diferentes perspectivas, multiplicando ressalvas e pareceres de soldados muito distintos. Entendido como uma espécie de “accidente

¹¹⁴ Designação utilizada pelo escritor e historiador David Viñas para referir-se à produção da década de sessenta. O termo está presente em seu ensaio *Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana* (1984). Informações nas Referências.

¹¹⁵ Não há uma uniformidade em todas as listagens e historiografias que contemplem o *boom* latino-americano enquanto movimento literário. Tal dificuldade é expressada por diversos escritores encarregados em refletir sobre o assunto, tais como Ángel Rama, Mario Vargas Llosa ou mesmo José Donoso. No entanto, é possível apresentar como principais expoentes autores como: Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1960); Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962, e *Cambio de piel*, 1967); João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: veredas*, 1963); Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963, e *Vuelta al día en ochenta mundos*, 1967); Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*, 1962); Carlos Martínez Moreno (*El paredón*, 1963); Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961, *Juntacadáveres*, 1965, e *Cuentos completos*, 1967); Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1963, e *La casa verde*, 1966); José Lezama Lima (*Tres tristes tigres*, 1967); Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967) (RAMA, 1984).

¹¹⁶ “[...] corresponde pontuar a conjunção de fatos políticos que alteraram a história americana – a Revolução Cubana, a aplastante onda ditatorial que uniformizou as regiões do sul – com o surgimento de textos que impõem uma atenta reflexão e inevitável revisão do cânon literário.”

¹¹⁷ Não há consenso teórico sobre exatamente o início e término do *boom*, o que permite, como matéria de inferência, uma concepção fértil e não rígida a respeito dos movimentos literários em solo latino-americano. De qualquer forma, é possível encontrar em historiografias o ano de 1964 como o ponto-chave de início e, em contrapartida, o período de 1972 como a data limite da então euforia do mercado editorial (RAMA, 1984). A datação parece não funcionar totalmente, haja visto que Augusto Roa Bastos acabaria de fora, já que seu romance *Hijo del hombre* havia sido publicado quatro anos antes. Portanto, certa relativização quanto à delimitação temporal do movimento soa necessária e coerente.

histórico” (VARGAS LLOSA *apud* RAMA, 1984, p. 59), tal como proclamado por Mario Vargas Llosa (um dos pensadores que transferiam ao *boom* a cisma de uma especulação e de uma grande injeção de capital do mercado editorial), o *boom* também recebeu posições menos ácidas, como as de José Donoso (responsável por ater os seus comentários apenas na esfera da qualidade literária das obras). No entanto, provém de uma voz (questionavelmente argentina, mas certamente latino-americana), a de Julio Cortázar, um testemunho interessante sobre a dimensão que o *boom* acabou alcançando. Ainda que levado pela crescente onda socialista que se formava naquele contexto histórico, é relevante perceber como a força dos mares literários acabou desaguando na foz e nas veias identitárias da América Latina:

Finalmente, ¿qué es el *boom* sino la **más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?** ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de desalienación? [...] Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como *boom* (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* [...] no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente [...] ¹¹⁸ (CORTÁZAR *apud* RAMA, 1984, p. 61, grifos nossos).

Cotejando tal reflexão apenas no que diz respeito à dimensão literária e à percepção da literatura para se pensar história e ficção, é fato que a fala de Cortázar põe em xeque algo que é realmente valioso: a possibilidade de se pensar sobre a condição de ser latino-americano e, como consequência, a necessidade latente de se (re)examinar tudo aquilo que até então havia sido sistematicamente dito. Mais ainda: o escritor de *Rayuela* também pondera

¹¹⁸ “Finalmente, o que é o *boom* senão a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma parte de sua própria identidade? O que é essa tomada de consciência senão uma importantíssima parte de desalienação? [...] Aparece, então, nesses últimos quinze anos, o fato incontroverso, inegável, a respeito do que se conhece como *boom* (é lamentável que, para definir-lo, tenham se servido de uma palavra inglesa). No fundo, todos os que, por ressentimento literário (que são muitos), ou por uma visão com ante-olho da política de esquerda, qualificam o *boom* como manobra editorial, esquecem-se que o *boom* [...] não o fizeram os editores, mas os leitores, e quem são os leitores senão o povo da América Latina? Desgraçadamente nem todo o povo, mas não caímos nas utopias fáceis. O que importa é que haja setores que tenham dilatado vertiginosamente [...]”.

sobre a expansão dos leitores que, mesmo estes não sendo representados exatamente por todo o povo da América Latina, em algum grau, davam início a um legítimo despertar. Segundo Rama,

Este nuevo público tuvo su mejor cuna en los recintos universitarios, masivamente acrecentados en la posguerra por los sectores de la burguesía alta y media que asumieron una posición contestataria durante los años sesenta en la línea castrismo revolucionario, promoviendo los grupos guerrilleros y el asalto al poder de conformidad con las concepciones foquistas que teorizó desde La Habana Régis Debray. Pero ésta, que fue la parte más activa, no constituyó todo el nuevo público ni siquiera la mayoría de él, aunque coincidió con él en niveles más altos de preparación intelectual, en las concepciones modernizadoras de la sociedad y sobre todo en una actitud idealista y por momentos irracionalista donde se registraba, junto a la huella de una educación clasista limitadora, una insatisfacción auténtica por las insuficiencias de la sociedad que habían edificado sus padres¹¹⁹. (RAMA, 1984, p. 62).

A relevância, portanto, do movimento demarcado na década de sessenta para a construção da identidade e da própria historiografia literária ganhou atenção entre as proposições de teóricos e estudiosos. Tamanha representatividade é lembrada por Doris Sommer, que pontuou como “[a]penas agora [referindo-se à década de 60], diziam eles [escritores do *boom*], o continente adquiria independência cultural ao canibalizar um leque de tradições europeias, meramente matéria-prima nas mãos americanas propositadamente ingênuas. (SOMMER, 2004, p. 15).

As expectativas revolucionárias que tomaram o período também são manifestadas por Ángel Rama, figura fulcral para o registro dos pensamentos envoltos no tema, sobretudo depois de dirigir um colóquio que reuniu grandes expoentes intelectuais latino-americanos da época e, anos mais tarde, ao editar e publicar a obra *Más allá del boom latinoamericano: literatura y mercado*¹²⁰

¹¹⁹ “Este novo público teve seu berço-de-ouro nos ambientes universitários, massivamente acrescentados no pós-guerra pelos setores da alta e média burguesia, que assumiram uma posição de contestação durante os anos sessentas na linha castrismo revolucionário, promovendo os grupos guerrilheiros e o assalto ao poder da conformidade com as concepções foquistas que teorizou Régis Debray, a partir da cidade de Havana. Mas esta, que foi a parte mais ativa, não constitui todo o novo público, nem sequer a maioria dele, ainda que coincidiu com ele nos níveis mais altos de preparação intelectual, nas concepções modernizadoras da sociedade e, sobretudo, em uma atitude idealista e, em alguns momentos, irracionalista, onde se registrava, junto à marca de uma educação limitadora de classe, uma insatisfação autêntica pelas insuficiências da sociedade que haviam edificado seus pais.”

¹²⁰ A obra aludida é o resultado da reunião, por parte de Ángel Rama, de alguns dos ensaios dos escritores participantes de um colóquio especialmente realizado para dar vazão às reflexões em torno do *boom* latino-americano. Presidido por Rama e Sara Castro-Klarén, o

(1984). Em uma das passagens, o escritor uruguaio fortalece o ambiente efervescente também demarcado por Sommer, validando, ainda, a tensão por conta da presença de nações estrangeiras e pela persuasiva manifestação imperialista advinda sobretudo dos Estados Unidos: “[...] Por lo mismo debieron considerarse las expectativas revolucionarias que funcionaron en América Latina durante el periodo, la presencia de las metrópolis extranjeras y los efectos del imperialismo, tanto económico-políticos como culturales.”¹²¹ (RAMA, 1984, p. 09).

A influência simbólica da fala, proveniente dos inúmeros discursos proferidos por Fidel Castro e, ainda, o engajamento de escritores como Carlos Fuentes, promoveram uma espécie de convocação da responsabilidade dos intelectuais para repensar e reescrever um novo tempo, tal como pode ser visto no seguinte trecho:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de lenguaje. La vieja obligación mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas.¹²² (FUENTES, 1969, p. 30).

Ainda nesse clima de levante, Seymour Menton (1993) destaca também a atitude de Fernando del Paso que, em 1983, em um espaço da *Revista de Bellas Artes*, dirigiu-se a todos os autores hispano-americanos para que revisassem e “assaltassem” as versões oficiais da história. A convocação simbólica parece ter sido o resultado imediato daquela condição de se pensar a respeito da identidade latino-americana, uma história viva plasmada, disfarçada literalmente pelo charme romanesco. Sob o prisma crítico, Rama pontua:

evento convocou vinte e sete intelectuais, seguindo a organização do *Latin American Program*, que forma parte do *Woodrow Wilson International Center for Scholars*. Em termos da discussão desta dissertação, parece válido o comentário de que, entre os participantes, faziam-se presentes figuras argentinas e brasileiras, tais como David Viñas, Saúl Sosnowski, Antonio Candido, Néida Piñón e Roberto Schwarz (RAMA, 1984).

¹²¹ “Ao menos deveram considerar-se as expectativas revolucionárias que funcionaram na América Latina durante o período, a presença das metrópoles estrangeiras e os efeitos do imperialismo, tanto econômico-políticos como culturais.”

¹²² “Radical diante de seu próprio passado, o novo escritor latino-americano empreende uma revisão a partir de uma evidência: a falta de linguagem. A velha obrigação muito mais árdua: a elaboração crítica de tudo o que não foi dito em nossa longa história de mentiras, silêncios, retóricas e cumplicidades acadêmicas.”

La preservación de esa “identidad” que veían conculcada en una modernización vertiginosa sobre patrones foráneos, motivó diversos comportamientos culturales: de allí arranca una extraordinariamente vivaz interrogación del pasado que incluso dio escuelas como el “revisionismo histórico” pero también fundó una interpretación económica de la historia;¹²³ (RAMA, 1984, p. 63).

Na verdade, tamanho ímpeto de revisão e predestinação para enlaçar história e ficção acabou transformando a América Latina e os seus escritores em grandes vitrines para a continuidade do romance histórico. De alguma maneira, o *boom* favoreceu a demarcação de uma tradição literária na qual a América Latina torna-se palco de uma constante reflexão e (re)visitação do passado. Os autores relacionados a esse movimento passam a experimentar novas possibilidades de entrada na narrativa histórica. Segundo Sommer (2004), o *boom* tentou resistir arduamente ao passado das literaturas nacionais, demonstrando uma espécie de dependência não resolvida. Talvez por isso, “[...] meio século mais tarde [referindo-se ao *boom* dos anos sessenta] parece que os romances históricos e a história romantizada continuam a ser um peso para uma tradição de resistência.” (SOMMER, 2004, p. 20).

Tal força também explicou que diversos teóricos lançassem o seu olhar para o advento da modalidade do romance histórico, como foi o caso, na Argentina, de Manuel Gálvez e Noé Jitrik, por exemplo, sendo que o último suscitou em um dos seus textos, inclusive, a elaboração de uma história do romance histórico, a fim de que fosse possível uma reflexão mais densa em âmbitos críticos e acadêmicos.

3.2 NOVO, *PERO* ROMANCE HISTÓRICO

Sem dúvida alguma, o estudo do romance histórico na América Latina parece ter ganhado importante propulsão com a obra de um estado-unidense, Seymour Menton, quando lançou, no início da década de 90 do século

¹²³ “A preservação dessa “identidade” que viam obrigatoriamente atrelada em uma modernização vertiginosa sobre padrões forasteiros, motivou diversos comportamentos culturais: daí, dispara extraordinariamente uma vivaz interrogação sobre o passado, que, inclusive, gerou escolas como o “revisionismo histórico”, mas também fundou uma interpretação econômica da história;”.

passado, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993). Para ponderar sua análise e justificar o recorte realizado, Menton seleciona duas obras publicadas no ano de 1979, coincidentemente, ambas de escritores cubanos: *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, e *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez Rojo.

Recorrendo a uma terminologia de distinção já utilizada pelo uruguaio Fernando Aínsa e contando, mais uma vez, com um romance de Alejo Carpentier – *El reino de este mundo* (1949) –, obra esta tomada como uma espécie de precursora¹²⁴ dentro dessa realidade, Menton dá privilégio em sua análise às mudanças sofridas pelo romance histórico no continente, explicando, por isso, a escolha de usar e atribuir tal modalidade narrativa como “novo romance histórico”¹²⁵. A justificativa se dava, de acordo com ele, por conta de características específicas apreensíveis recorrentes, sendo compiladas em seis pontos principais: 1) Subordinação, em diferentes intensidades, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de ideias filosóficas difundidas nos contos borgeanos e aplicáveis no passado, no presente e no futuro; 2) Distorção dos referentes históricos a partir do uso de anacronismos, omissões e exageros; 3) Ficcionalização de personagens históricos diferentemente do modelo scottiano; 4) Metaficção presente a partir de comentários do narrador sobre o próprio criar da obra em questão; 5) Intertextualidade, podendo ser explícitas ou implícitas ao ponto de fazerem com que o romance seja um verdadeiro palimpsesto; 6) Uso dos conceitos de Bakhtin como a carnavalização, a heteroglossia e o dialogismo (MENTON, 1993).

¹²⁴ Além da obra de Carpentier, considerada como exemplo máximo do que se entende como novo romance histórico, Menton também cita outros três romances que, segundo a sua ótica, poderiam ser lidos como precursores do que ele entende como novo romance histórico. São elas: *Yo, el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; e a obra argentina *Moreira* (1975), de César Aira.

¹²⁵ Ainda que atrelado diretamente à obra de Menton, entre 1981 e 1991, o termo “novo romance histórico” foi cunhado por distintos teóricos. A primeira vez em que o termo apareceu data de 1981, a partir de trabalhos do uruguaio Ángel Rama. Dois anos depois, em 1983, o mexicano Juan José Barrientos também utilizou a designação para discorrer sobre a modalidade narrativa. É somente em 1985 que Seymour Menton passa a utilizar a expressão, assim como o mexicano José Emilio Pacheco. Por último, também é destacável a reflexão do Fernando Aínsa em um ensaio especial, intitulado *La nueva novela histórica* (1991), tratando sobre as características distintas do novo romance histórico e a sua amplitude no contexto latino-americano (MENTON, 1993).

Ademais das ocasiões e configurações sociais que permitiram o desenvolvimento do romance histórico na América Latina, Seymour Menton também fundamenta a proximidade do quinto centenário do descobrimento do continente, o que, obviamente, acabou propiciando a revisão da história a partir da literatura em diversos países. Fulgurava, no imaginário dos intelectuais latino-americanos, uma consciência de “descolonización” (MENTON, 1993, p. 49). A ocasião, em termos romanescos, possibilitava não necessariamente uma celebração, mas o reacender de uma chaga, provocando, como consequência, “[...] la renovación de la polémica entre los críticos y los defensores de la conquista ibérica de América¹²⁶.” (MENTON, 1993, p. 50). Exemplificando o panorama mais recente ao qual diversos países latino-americanos foram submetidos, Menton favorece a compreensão – para os ainda incrédulos – que respaldava a grande proliferação sofrida pelo novo romance histórico.

En la década de los ochenta la caída de las dictaduras militares en los países del Cono Sur y las elecciones de un presidente civil en Guatemala, el democrata-cristiano Vinicio Cerezo, y del aprista Alan García en el Perú, engendró una vez más una esperanza para la resolución democrática de la situación tan difícil de América Latina. Sin embargo, esa esperanza desapareció con la subversión de la democracia política por la incapacidad de esos dos presidentes jóvenes; con la baja internacional del precio del petróleo y las grandes crisis subsiguientes en México y en Venezuela; y con la enorme deuda internacional, la inflación y el desempleo en casi todos los países latinoamericanos desde Puerto Rico hasta la Argentina¹²⁷. (MENTON, 1993, p. 52-53).

Diante de tal combustível de inspiração, não é de se surpreender que muitos dos fatos acabassem por servir como um torpedo em alto-mar para o direcionamento crítico e criativo de muitos escritores. Aproveitando a aquecida maré literária desencadeada pelo *boom*, passa a não ser surpresa, tal qual é relatado pelo teórico estado-unidense, que, nas décadas de setenta e oitenta, o fato de que muitos “catedráticos de historia estaban más dispuestos a

¹²⁶ “[...] a renovação da polémica entre os críticos e os defensores da conquista ibérica da América.”

¹²⁷ “Na década de oitenta, a queda das ditaduras militares nos países do Cone Sul e as eleições de um presidente civil na Guatemala, o democrata-cristão Vinicio Cerezo, e do aprista Alan García, no Peru, engendrou, mais uma vez, uma esperança para a resolução democrática da situação tão difícil vivenciada na América Latina. Sem dúvida, essa esperança desapareceu com a subversão da democracia política por conta da incapacidade desses dois jovens presidentes; com a baixa internacional do preço do petróleo e as grandes crises subsequentes no México e na Venezuela; e com a enorme dívida internacional, a inflação e o desemprego em quase todos os países latino-americanos, de Porto Rico até a Argentina.”

incorporar novelas entre los textos obligatorios de sus cursos¹²⁸.” (MENTON, 1993, p. 55).

Em *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas* (2004) – publicação especialmente voltada à produção de romances históricos de autoria feminina na América Latina –, a estudiosa Gloria Da Cunha também ressalta o momento oportuno de produção das décadas comentadas, sobretudo da década de oitenta. Da Cunha também endossa o crescimento exponencial de obras críticas sobre o tema, o que viabilizou análises atentas a respeito de romances de grandes escritores, todas capazes de oferecer mais um engenhoso capítulo

[...] en la controversia entre literatura, historia y teoría literaria, o efectuado una profunda revisión conceptual a partir de una nueva caracterización para señalar diferencias con obras pertenecientes al ciclo original o para enriquecerlas comparándolas con las de otras literaturas occidentales¹²⁹. (DA CUNHA, 2004, p. 11).

Outra prerrogativa tomada como decisiva para o estudo do novo romance histórico e que, por isso, merece menção, está relacionada ao distanciamento temporal entre diégesis ficcional e tempo de enunciação do escritor. Recorrendo à definição do argentino (e cordobês) Anderson Imbert para postular o seu argumento, Menton evidencia que toda e qualquer obra atrelada a essa modalidade narrativa deve, necessariamente, demonstrar que sua “[...] acción se ubica total o por lo menos predominante en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor¹³⁰” (MENTON, 1993, p. 32). A obrigatoriedade desse distanciamento temporal entre escritor e diegesis, de alguma forma, liga-se à tentativa de que a obra não passe a oferecer a leitura de uma perspectiva de um romance muito mais político do que histórico. Mais do que isso, o afastamento temporal entre escritor e o recorte histórico a ser reconstruído ficcionalmente, de acordo com Gloria Da Cunha, parece ser uma condição fundamental, uma vez que

¹²⁸ “catedráticos de história estavam mais dispostos a incorporar romances entre os textos obrigatórios de seus cursos.”

¹²⁹ “[...] na controvérsia entre literatura, história e teoria literária, ou efetuado uma profunda revisão conceitual a partir de uma nova caracterização para assinalar diferenças com obras pertencentes ao ciclo original ou para enriquecê-las, comparando-as com as de outras literaturas ocidentais.”

¹³⁰ “[...] ação está situada total ou, ao menos, predominantemente no passado, quer dizer, um passado não experimentado diretamente pelo autor.”

[...] la distancia generacional es esencial para el concepto de “lo histórico”. La cercanía temporal mantiene vivida distintas opiniones, mientras que la lejanía otorga uniformidad a la visión que una sociedad lectora tiene de un personaje o un hecho en particular, ya que sólo el pasaje del tiempo cristaliza la imagen del mismo. Y solamente de una opinión cristalizada en el tiempo puede destacarse la faceta desconocida presentada o el cambio propuesto por la autora. Esta lejanía temporal también es vital para la autora ya que, más imparcial al liberarse de prejuicios que pueden existir en su contexto histórico, recrea con mayor objetividad el personaje o el suceso, hecho que aumenta el impacto de la obra¹³¹. (DA CUNHA, 2004, p. 17).

Vale relembra que Da Cunha, em sua ponderação, alude ao escritor de romance histórico como “a autora”, uma vez que toda a sua enunciação relaciona-se com a produção de autoria feminina. A reserva para narrar fatos não vivenciados é também adotada por Cristina Bajo, o que será decisivo para essa leitura que a credita em uma corrente que refuta, em parte, os trabalhos extremos do romance histórico ligado à paródia ou mesmo de um uma história romanceada.

O efusivo cenário de transformação social experimentando em terras latino-americanas acabou fazendo com que a proliferação de tantas obras delimitadas pela modalidade narrativa que versa com o discurso histórico não pudesse ser atribuída a uma causa específica. Igualmente, ao pensar nas razões para a multiplicidade do novo romance histórico, Menton reforça o grande sentimento de escapismo e a tentativa da esperança: “[...] los autores de las NNH o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir.¹³²” (MENTON, 1993, p. 52). García Gual, ao relacionar o romance histórico com a busca de seus leitores, acaba destacando também essa relação escapista propiciada pela modalidade. Segundo ele,

¹³¹ “[...] a distância geracional é essencial para o conceito de “histórico”. A aproximação temporal mantém viva distintas opiniões, enquanto o distanciamento outorga uniformidade à visão que uma sociedade leitora tem de um personagem ou um fato em particular, já que somente a passagem do tempo cristaliza a imagem do mesmo. E somente de uma opinião cristalizada no tempo pode se destacar a faceta desconhecida apresentada ou a mudança proposta pela autora. Este distanciamento temporal também é vital para a autora já que, mais imparcial ao libertar-se dos preconceitos que podem existir em seu contexto histórico, recria com maior objetividade o personagem ou o sucesso, fato que aumenta o impacto da obra.”

¹³² “[...] os autores dos Novos Romances Históricos ora estão escapando da realidade, ora estão buscando na história algum raiozinho de esperança para sobreviver.”

[e]l lector logra asomarse al pasado en sus momentos estelares, escuchar las voces más o menos fingidas de los antiguos, aprender furtivamente algo de historia, y evadirse del presente, como es urgente y saludable en una época tan unidimensional¹³³. (GARCÍA GUAL, 2005).

É válido dizer que o estudo de Menton parte de uma comparação. Como bem pondera Marilene Weinhardt, “De fato, nenhum romance é *novo* ou *tradicional* em si, mas sempre em relação a outro ou a um conjunto.” (WEINHARDT, 2006, p. 49, grifos do autor). É também a estudiosa que exerce uma leitura atenta a respeito das seis características elencadas por Menton, relembrando a necessidade de avaliar o que pode ser pontual e o que é, em si, resultado de uma manifestação geral da literatura contemporânea. Isso porque “(...) apenas a segunda característica, isto é, a possível distorção do relato histórico, é marca inequívoca da ficção histórica contemporânea” (WEINHARDT, 2006, p. 49), sendo que a ficcionalização de personagens históricos “é herança da forma tradicional” (WEINHARDT, 2006, p. 49). Dessa forma, o “novo” do romance histórico é o “novo” das transformações no plano ficcional. O amadurecimento para perceber tal ponto, é claro, só é possível para quem lê e vive o universo literário no seu todo.

No contexto argentino, teóricos como Mercedes Giuffré avaliam o romance histórico e o novo romance histórico por suas particularidades, sobretudo no que diz respeito a sua maneira de manipular o recorte histórico. De acordo com Giuffré, o novo romance histórico teria como diferencial a irreverência pelo plasmar histórico e, em muitos casos, um não respeito pelos dados históricos, diferentemente do que acontece na estética do romance histórico tradicional onde o ponto-chave não é destituição, mas o questionamento. Mais do que uma simples busca, a (re)escrita do passado é também “*invención, profecía, fabulación sobre los hechos históricos a los que nos remite*¹³⁴.” (PULGARÍN, 1995, p. 212). Sobre isso, o seguinte fragmento demonstra-se valioso para o entendimento:

La N.N.H. (que por otra parte no cuajó demasiado en nuestro país [...]) hace sus cuestionamientos de un modo particular e irreverente,

¹³³ “O leitor consegue somar-se ao passado em seus momentos marcantes, escutar as vozes mais ou menos fingidas dos antigos, aprender furtivamente algo da história, e evadir-se do presente, como é urgente e saudável em uma época tão unidimensional.”

¹³⁴ “invenção, profecia, fabulação sobre os fatos históricos aos quais nos remetem.”

mientras que la N.H. a secas, *aggiornada* y reformulada, mantiene aún respeto por las fuentes historiográficas [...] y no busca dar por tierra con la historia oficial sino cuestionarla, completarla, y hacer justicia a las voces de los olvidados de un modo menos desestabilizante.¹³⁵ (GIUFFRÉ, 2004, p. 27-28).

Tal como comentado na seção que tratava especificamente das transformações sofridas por essa modalidade narrativa, no novo romance histórico, a relação com a historiografia passa a ser o do questionamento direto, um embate em relação a sua metodologia para fundamentar e oficializar distintos dados (uma vez que, por conta do caráter narrativo, muitos podem nem mesmo ser tomados como fatos). Por conta disso, Fernando Aínsa concede ao novo romance histórico o atributo de uma leitura “deslegitimizadora” (AÍNSA, 1996, p. 11). Sobre tal característica, Fernández Prieto fundamenta:

[...] la nueva novela histórica no sólo ataca los fundamentos epistemológicos de la historiografía sino que llega a cuestionar la ontología de los propios hechos en la medida en que el pasado en sí mismo es inaccesible y sólo nos llega a través de textos, textos que *construyen* los hechos como *hechos históricos* según determinados presupuestos políticos e ideológicos¹³⁶. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 160-161).

Diferenças claras postas entre romance histórico e novo romance histórico – existentes ou não –, na verdade, a adoção de um adjetivo tão ambíguo quanto “novo”, por exemplo, pode acabar denotando esquecimento do que já era uma concepção lukcásiana: o caráter de mutação. Por isso, embora seja tentador esmiuçar e tomar partido na polêmica de adotar ou não uma designação distinta para o romance histórico, a presente dissertação prefere colocar-se na esteira de Noé Jitrik.

A ideia não é valorizar ou não a busca por uma classificação inovadora ou pela destituição da obsolescência de um teórico, mas, sim, dar vazão ao

¹³⁵ “O Novo Romance Histórico (que, por sua parte, não vingou em nosso país [...] faz os seus questionamentos de um modo particular e irreverente, enquanto que o Romance Histórico a seco, *aggionardo* e reformulado, mantém ainda respeito pelas fontes historiográficas [...] e não procura dar por terra com a história oficial, mas sim, questioná-la, completá-la e fazer justiça às vozes dos esquecidos de uma maneira menos desestabilizante.”

¹³⁶ “[...] o novo romance histórico não somente ataca os fundamentos epistemológicos da historiografia, mas chega a questionar a ontologia dos próprios fatos à medida que o passado é, em si mesmo, inacessível e somente vem até nós por meio de textos, textos que *constroem* os fatos como *fatos históricos*, segundo determinados pressupostos políticos e ideológicos.”

estudo contínuo de uma modalidade narrativa capaz de entremear os planos da história e da ficção a ponto de inebriar e fazer refletir, ao longo dos séculos, teóricos, escritores e leitores em todo o mundo. Na tentação de adjetivar o romance histórico, portanto, a designação “novo” só parece interessante se posposta a uma vírgula, deixando o “romance histórico” comportar-se de maneira sublime, como um verdadeiro vocativo, sinalizando um senão muito especial: este, continua sendo, habilmente, um romance histórico.

3.3 À PROCURA DOS BARCOS: O ROMANCE HISTÓRICO NA ARGENTINA

País representativo para o contexto latino-americano, é de se esperar que o romance histórico na Argentina tenha obtido grande relevância, em razão de a nação ter registrado ao longo de sua história muitos dos fatos históricos já comentados e que, literalmente, acabaram por servir como ponto de partida para a enunciação. Tamanha fonte de inspiração permitiu que alguns estudiosos pudessem pensar que tal modalidade narrativa tenha tido especificidades a ponto de conquistar uma “personalidade argentina”:

[...] es cierto que la producción argentina guarda una estrecha relación con la de los otros países latinoamericanos, la misma ha demostrado poseer **características propias** que la distinguen y le otorgan una **personalidad** particular. (GIUFFRÉ, 2004, p. 11, grifos nossos)¹³⁷.

Para compactuar ou não com a impressão de uma então “personalidade argentina” seria necessário prender a respiração e mergulhar ainda mais fundo em algumas questões que dizem respeito à própria epistemologia da literatura argentina e, claro, da especialidade do romance histórico no país. A tarefa – canto de sereia para futuras aventuras – parece necessitar a viabilidade de horizontes próprios e mais amplos, não atendendo, nesse momento, ao objetivo primário da dissertação. Por conta disso, aqui, parece ser válido apenas comentar que tal distinção proposta por Giuffré acaba

¹³⁷ “[...] é certo que a produção argentina guarda uma estreita relação com a produção de outros países latino-americanos, a mesma tem demonstrado possuir características próprias que a distinguem e lhe outorgam uma particular personalidade.”.

versando diretamente com o fato de a modalidade narrativa encontrar nas águas do Prata (e na América Latina, em diversos locais particulares) uma franca possibilidade de disseminação, quase paralelamente ao início do romance histórico na Europa. Para ratificar tal comentário, bastaria lembrar as palavras de Jitrik em seu ensaio *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género* (1995), atento ao fato de que “[...] aunque no se haya producido espontáneamente en América Latina, ese producto histórico de la cultura europea se implantó tan rápidamente y con tanta perdurabilidad en el continente¹³⁸.” (JITRIK, 1995, p. 20).

Para ampliar tal impressão no contexto específico argentino, bastaria expandir um pouco o raciocínio e pensar sobre a escrita de ficção histórica no país como um todo. Dessa forma, seria válido aludir mais uma vez *Facundo* e *Amalia*, por exemplo, ou, ir mais longe: nesse caso, pensando nos trabalhos dos irmãos Lucio e Eduarda Mansilla; na obra *La novia del hereje*¹³⁹ (1854), de Vicente Fidel López; ou, ainda, em *El matadero* (1838-1840), de autoria de Esteban Echeverría, intelectual reconhecido como uma espécie de fundador do trabalho do Romantismo na América Latina a partir do ano de 1830 (JITRIK, 1995). Oferecendo uma espécie de panorama da construção da ficção histórica na Argentina, Corina Mathieu referenda:

La ficción histórica en la Argentina goza de una tradición bien establecida cuyo origen se remonta al siglo XIX y coincide con la organización nacional. La transcendencia que el romanticismo otorgó al individuo y a la libertad política, fundamento de la creación artística, en conjunción con los acontecimientos políticos que se dieron en el Río de la Plata durante este período, contribuyeron a la rica y heterogénea producción literaria de la primera etapa independiente del país¹⁴⁰. (MATHIEU, 2004, p. 29).

¹³⁸ “[...] ainda que não tenha sido produzido espontaneamente na América Latina, esse produto histórico da cultura europeia implantou-se tão rapidamente e com tanta perdurabilidade no continente.”.

¹³⁹ A obra de Fidel López é considerada por muitos teóricos, como o caso de Noé Jitrik, um dos romances históricos fundadores no país (JITRIK, 1995). Já Cristina Bajo, por sua vez, parece convicta ao afirmar que *La novia del hereje* seria, então, o segundo romance histórico publicado no país e *Amalia*, de José Mármol, o terceiro. A fundação do romance histórico na Argentina estaria a cargo de um autor desconhecido, um sacerdote, que vivia em Córdoba (ANEXO 2, BAJO, 2014a).

¹⁴⁰ “A ficção histórica na Argentina goza de uma tradição bem estabelecida cuja origem remonta-se ao século XIX e coincide com a organização nacional. A transcendência que o romantismo outorgou ao indivíduo e à liberdade política, fundamento da criação artística, em conjunto com os acontecimentos políticos que se deram no Rio da Prata durante este período, contribuíram à rica e heterogênea produção literária da primeira etapa independente do país.”.

A “personalidade argentina” de Giuffré também se explicaria em uma pujante e contínua produção – do século XIX até a grande presença nas últimas três décadas –, notoriamente percebida não somente a partir das publicações que advêm do centro, ou seja, de Buenos Aires, mas que inundam as prateleiras a partir da surpreendente presença de leitores de diversas províncias, como é o caso de Bajo e de Córdoba. Mais ainda, ganha relevância o fato de que muitos dos escritores contemporâneos, ao contrário de Tomás Eloy Martínez, por exemplo, acabarem preferindo dar continuidade a características e pilares não relacionados ao novo romance histórico cultuado por Menton.

Há, portanto, uma revisão da historiografia sem a sua completa dinamitação, buscando, para isso, a verossimilhança e o respeito de novos dados (não simplesmente aqueles escolhidos pelos vencedores e que insistem em afogar quem tem realmente apreço pelo questionamento *mais controlado*). Em outras palavras, aqui, entende-se essa “personalidade argentina” a um romance histórico refinado pela delicadeza, inteligência e intuição feminina (não somente de mulheres, claro), de escritores que fazem do seu trabalho de escrita um trabalho de ourives literário, verdadeiros *escritores históricos*. Nesse sentido, mais uma vez, Cristina Bajo parece ser um grande exemplo, o que, por sorte, pode ter sido verbalizado pela mesma em entrevista exclusiva:

Eu fico louca com isso [com a busca dos detalhes para reconstituir o plano histórico] Você sabe que há vezes que estou... Um das coisas que eu decidi, até pedir-lhe que ajudasse [referindo-se a Ana Mulqui e ao seu trabalho de assistência histórica para as buscas solicitadas por Cristina Bajo], foi que eu, por uma frase, em um capítulo, demorei um mês para fazê-lo, simplesmente porque não encontrava o dado histórico que queria. No encontrava os documentos para me basear. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 315).

O fato de *Como vivido cien veces*, romance histórico de Cristina Bajo que assumirá figura de proa nesta dissertação, estar inserido na esfera argentina – e em todos os pontos que dela se pressupõe – exige um olhar mais atento sobre algumas questões. Do ponto de vista da fortuna crítica em relação à teoria literária, vale destacar as ponderações de Manuel Gálvez e Noé Jitrik. Aquele concretiza seu trabalho enquanto escritor desenvolvendo romances históricos muito próximos à estética do romance histórico romântico europeu.

Porém, mais do que trabalhar enunciando no plano da ficção, Gálvez também contribui para a reflexão do romance histórico que, segundo ele, poderia ser elaborado em três instâncias narrativas:

1. La N.H. propiamente dicha, cuyo argumento se desarrolla entre personajes que han existido y que pertenecen a la historia.
2. La novela de ambientación histórica (...) los personajes esenciales son creaciones del autor y los seres históricos participan de la trama sólo en determinados momentos. (...) En esta clase de novelas, el autor no tiene derecho de poner en boca de los personajes históricos lo que no dijeron ni pudieron decir, ni atribuir pensamientos que no pudieron tener.
3. La novela biográfica, en la que predomina un personaje histórico determinado.¹⁴¹ (GIUFFRÉ, 2004, p. 23).

Como grande parte das subdivisões aportadas a um tema, no caso, o romance histórico argentino, é preciso pensar que divisões estritamente claras são bastante custosas e, muitas vezes, resultado de perspectivas de leituras distintas. Em todo o caso, vale lembrar que a categorização de Gálvez apresentada teria como distinto, entre os casos 1 e 3, o fato de que, no terceiro caso, necessariamente, o foco de atenção estaria atrelado a um personagem histórico único, ou seja, um personagem devidamente responsável para ocupar a visão do narrador e da narrativa; ao contrário, no primeiro caso, a trama estaria ocupada por mais de um personagem histórico, sem qualquer centralidade ou foco narrativo.

Já Noé Jitrik, em ensaios primorosos como *La Novela Histórica a partir de sus propios términos* (1994), ratifica a modalidade como um presente acordo entre as partes, responsável por associar-se ao romance e à história. Um ano depois, no já comentado *Historia e imaginación literaria* (1995), o crítico, percebendo a característica de confundir e jogar entre limites aparentemente contraditórios e, sobretudo, a sua predileção por responder às indagações *silenciosamente*, acaba titulando o romance histórico como um aparente oxímoro (JITRIK, 1995). Metáfora engenhosa para entender uma

¹⁴¹ “1. O Romance Histórico propriamente dito, cujo argumento desenvolve-se entre personagens que existiram e que pertencem à história. 2. O romance com ambientação histórica (...) os personagens essenciais são criações do autor e os seres históricos participam da trama somente em determinados momentos. (...) Nesse tipo de romances, o autor não tem direito de colocar na boca dos personagens históricos o que não disseram nem puderam dizer, tampouco atribuir pensamentos que não puderam ter. 3. O romance biográfico, no qual predomina um personagem histórico determinado.”.

modalidade narrativa que é capaz de extrapolar as esferas literárias e promover, paulatinamente, grandes reflexões:

Así, la fórmula “novela histórica”, que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron. En efecto, el término “novela”, en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; “historia”, en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos¹⁴². (JITRIK, 1995, p. 09).

O embate entre ficção e história, assim, é deflagrado na junção topológica da modalidade narrativa, nesse batismo estratégico de um nome, uma categoria literária. Epidermicamente, duas partes com razões de aparentes discordâncias; após a primeira página de leitura, dois caminhos que se bifurcam, mas em um trajeto narrativamente semelhante. A possibilidade para que as duas áreas convivessem harmonicamente está relacionada – como já visto no primeiro capítulo desta dissertação – ao próprio processo de construção e significação de literatura e história. Porém, há um momento precioso para que a modalidade narrativa obtivesse exatamente a condição necessária para o seu início. Tal “autorização”, como relembra Noé Jitrik,

[...] se produce a fines del siglo XVIII a través de un concepto, el “historicismo”, en el que culmina y se concreta el paso del racionalismo kantiano al romanticismo o prerromanticismo filosófico hegeliano, a través de Herder. Y, por el lado de la literatura, la autorización proviene de que se ha impuesto la idea de “ficción”, que se venía preparando desde hacía un tiempo¹⁴³. (JITRIK, 1995, p. 10).

Pensando especificamente no romance histórico argentino, este parece sempre ter tido como convivência um processo peculiar de construção e compreensão da história. Aqueles descendentes dos barcos – expressão lírica e pujante de Fuentes que deu origem a toda esta reflexão –, de alguma maneira,

¹⁴² “Assim, a fórmula “romance histórico”, que parece ser muito clara, pode ser vista, da perspectiva da imagem que apresenta, como um oxímoro. Como causa, o termo “romance”, em uma primeira aproximação, remete diretamente, na tradição ocidental, a certa ordem de invenção; “história”, na mesma tradição, parece situar-se na ordem dos fatos; a imagem, como consequência, constroi-se com dois elementos semanticamente opostos.”

¹⁴³ “[...] é produzido, em fins do século XVIII, por meio de um conceito, o “historicismo”, no qual culmina e se concretiza com a passagem do racionalismo kantiano ao romantismo ou pré-romantismo filosófico hegeliano, através de Herder. E, no lado da literatura, a autorização provém do fato de ter sido imposto a ideia de “ficção”, a qual vinha se preparando desde há algum tempo.”

parecem lutar contra a sua memória e o seu próprio passado, em uma espécie de jogo que nega qualquer estrutura precedente, oferecendo para quem o comunga o esquecer e o “apagar”:

Si existe un hilo conductor en nuestra historia (y creemos que, de hecho, existe), lo hemos evitado sistemáticamente, atrapados en el extraño y nocivo mecanismo de la negación y la abolición sistemática de todo elemento precedente que otorgue algún atisbo de continuidad. Los argentinos descendemos de los barcos, como sugiere reiteradamente Fuentes. Detrás y dentro de cada individuo, el océano o la llanura marcan el límite – ilimitado¹⁴⁴. (GIUFFRÉ, 2004, p. 13).

Negar o que ficou para trás pode, sem dúvida alguma, ser mais complexo e prejudicial para o sujeito-argentino do que se imagina. Mas, nesse momento, é possível perguntar-se: a respeito do que mesmo se trata essa necessidade de se esquecer? De forma paralela ao que já foi comentado no processo de constituição da origem histórica no Ocidente, na Argentina, ocorreu um exercício de “apagamento” de tudo o que existiu (e que por anos tinha relação hereditária) aos que não faziam parte da história exercida pelos agentes colonizadores. Daí provém a sedimentação de obras literárias com cunho político (ainda vistas como canônicas), tais como *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, e *Amalia*¹⁴⁵ (1855), de José Mármol, reiterando o exercício de ficcionalização de personagens históricas. O postulado consciente de ficcionalização de personagens históricos já fora declarado pelo próprio Mármol no prólogo do seu romance, na edição datada de 1851:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún y ocupa la posición política y social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero su autor, por una ficción calculada, supone que escribió su obra con algunas generaciones de por medio.¹⁴⁶ (MÁRMOL *apud* GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 230).

¹⁴⁴ “Se existe um fio condutor em nossa história (e cremos que, de fato, ele existe), temos o evitado sistematicamente, encurralados no estranho e nocivo mecanismo da negociação e da abolição sistemática de todo elemento precedente que outorgue algum pressentimento de continuidade. Nós, argentinos, descendemos dos barcos, tal como sugere reiteradamente Fuentes. Atrás e dentro de cada indivíduo, o oceano ou a planície intocada marcam o limite – ilimitado.”.

¹⁴⁵ Em sua obra *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004), Doris Sommer reserva atenção especial no terceiro capítulo exatamente para discorrer a respeito da representatividade de *Amalia* (1855) dentro do contexto do romance romântico, entendendo a obra de José Mármol como um elemento determinante para a estruturação nacional literária na Argentina (SOMMER, 2004).

¹⁴⁶ “A maior parte dos personagens históricos desse romance ainda existe e ocupa a posição política e social que ocorreram no tempo dos sucessos que serão lidos. Mas, seu autor, por

Esquecendo-se da prerrogativa mais conservadora de que um romance, para ser histórico, deve estar afastado do momento de enunciação do responsável por sua escrita, Mármol passa, então, a figurar como importante referência quando o assunto é a sedimentação da modalidade do romance histórico na Argentina. Interessante, porém, é a afirmação do teórico Arturo Giménez Pastor, entre tantas distinguidoras em relação à obra de José Mármol¹⁴⁷, a qual define *Amalia* como um exemplo de romance contemporâneo que “nació, sin embargo, histórica” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 230).

Enquanto o romance de José Mármol é lido por Giménez Pastor como “la más cumplida afirmación de la genialidad argentina en el campo de la novela, conquistado de improviso con osado aletazo por el instintivo empuje nativo¹⁴⁸” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 232), a obra escorregadia de Sarmiento é tomada como um ponto-chave para o entendimento do que seria tomado para os estudos a respeito da temática “lo argentino” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 234). Mais ainda, o responsável pela historiografia literária argentina percebe na obra mais cara ao patrimônio sarmentino uma espécie de interface, uma trama articulada entre história e romance, este último que, aqui, seria ampliado para além de um gênero literário, pensando, sim, em um composto de ficção:

En ese libro, el panfleto y el ensayo sociológico, la biografía y la flagelación cívica, la pintura de ambiente y la caracterización significativa de costumbres y figuras, **entretajan historia y novela**, oratoria y demografía, actualidad política y leyenda anecdótica y concepto trascendente del fenómeno social en el medio físico, integrando un conjunto de la más bizarra fisionomía, pero también, y por eso mismo, de **una originalidad y de una individualidad indiscutibles**.¹⁴⁹ (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 250, grifos nossos).

conta de uma ficção calculada, supõe que escreveu sua obra com a média de algumas gerações.”.

¹⁴⁷ Em sua historiografia *Historia de la Literatura Argentina* (1945), Pastor ainda caracteriza o romance de Mármol como uma espécie de mistura de “novela amorosa y de novela histórico-dramática” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 232). Em português, “romance amoroso e de romance histórico-dramático”.

¹⁴⁸ “a afirmação cumprida com a maior genialidade argentina no campo do romance, conquistado de improviso, com ousado e com um súbito golpe, por conta de um instintivo empuxo nativo.”.

¹⁴⁹ “Nesse livro, o panfletário e o ensaio sociológico, a biografia e a flagelação cívica, a pintura de ambiente e a caracterização significativa de costumes e figuras, entrecem história e romance, oratória e demografia, atualidade política e lenda anedótica e conceito transcendente do fenômeno social no meio físico, integrando um conjunto da mais bizarra fisionomia, mas também, e, por isso mesmo, de uma originalidade e de uma individualidade indiscutíveis.”.

Seja como for, o que interessa aqui é que, em maior ou menor grau, *Amalia* e *Facundo* acabaram por consolidar projetos calcados no imaginário, diferenciando certa “civilização” de uma “barbárie” de acordo com os interesses e as vozes dos vencedores. É exatamente nesse imaginário que se constrói um composto onde um povo, no caso o argentino, busca as imagens para explicar suas ideias e compreensões em relação a si e aos outros. Por tal mecanismo de complexidade e relevância, Mercedes Giuffré ainda elucida:

El imaginario responde no sólo a la idiosincrasia de un pueblo sino también a determinados proyectos políticos, instaurados desde el poder, que sostienen la estructura de la memoria, y es popular en tanto pertenece a todos los individuos por adquisición (en ocasiones, como sucede en nuestro país, a través de la formación escolar). En él operan claramente recortes, selecciones y reelaboraciones poco realistas del pasado, en vistas a un fin determinado como por ejemplo, el culto a los héroes y los símbolos patrios que buscó la inserción y homogeneización de la diversidad inmigrante a fines del siglo XIX y comienzos del XX.¹⁵⁰ (GIUFFRÉ, 2004, p. 24).

Nesse âmbito do imaginário argentino, a não exatidão das origens e a falta de parâmetros para lidar com o que acontece no presente acabam por limitar as possibilidades de um eventual futuro. Ainda que não com a mesma dimensão, os já mencionados irmãos Mansilla acabam, portanto, representando um contraponto em relação ao pensamento dicotômico argentino, navegadores corajosos por tentar remar contra uma rota tão persuasiva. Sobre isso, a escritora María Rosa Lojo destaca:

Si Sarmiento había estampado en su *Facundo* la célebre frase “el mayor mal que aqueja a la Argentina es su extensión”, los hermanos Mansilla (Lucio y Eduarda) que no acuñaron otra frase de celebridad paralela, sostuvieron, sin embargo, a través de su obra, que el mayor mal de la Argentina era el pensamiento dicotómico, según el cual había que obliterar una forma de cultura, un modo de vida, para que otra cultura y otras costumbres ocupasen su lugar. O era preciso, incluso, eliminar físicamente a quienes representaban esos valores

¹⁵⁰ “O imaginário responde não somente à idiosincrasia de um povo, mas também a determinados projetos políticos, instaurados desde o poder, os quais sustentam a estrutura da memória, e é popular, tanto que pertence a todos os indivíduos por aquisição (em ocasiões, como acontece em nosso país [referindo-se a Argentina], por meio da formação escolar). Nele operam claramente recortes, seleções e reelaborações pouco realistas do passado, com objetivo de um fim determinado por exemplo, o culto aos heróis e aos símbolos pátrios que buscou a inserção e homogeneização da diversidade imigrante no final do século XIX e começo do XX.”.

contrarios para que un nuevo mundo fuese posible¹⁵¹. (LOJO, 2005, p. 15).

A ligação não resolvida com os seus ancestrais acabou ecoando ao longo de diversas gerações que, insistentemente, buscavam na terra dos seus *fundadores blancos* uma razão para a sua existência e, sobretudo, para a sua importância. Tal necessidade, talvez, explique a incidência, durante muitos anos, de frases como “somos europeus na América” ou “olhe bem para mim, eu tenho cara de estrangeiro” (GIUFFRÉ, 2004).

A certeza de não ser espanhol (desejando mesmo assim ostentar a sua herança) e o de viver em terras delimitadas pelo oceano (Buenos Aires) e o pampa (todo o interior, ou seja, as demais províncias) acabaram forjando uma sensação de duplo pertencimento. Essa confusão explica os sucessivos atos de destruição das marcas do passado e a dificuldade em encontrar um vínculo que seja comum ao argentino. Sobre isso, Giuffré pontua:

Una gran cantidad de personas en Argentina ha logrado convivir con su doble pertenencia pero a la vez, como sociedad hemos pretendido borrar en el imaginario (e incluso, en la arquitectura y en nuestra organización como país) parte de nuestro pasado y de nuestra conformación étnica. Tal vez debido a ello aún no hemos encontrado acabadamente aquel vínculo que nos defina, nos una, nos integre. Acaso, lo más argentino que uno pueda vislumbrar, más allá del carácter heterogéneo (...), sea la inconformista e incesante búsqueda de lo argentino.¹⁵² (GIUFFRÉ, 2004, p. 12-13).

Dessa observação, chega-se a conclusão de algo importante: mais do que ser representado pela heterogeneidade, é o inconformismo que aproxima o argentino de si, determinando o ponto de partida para a sua interminável busca. Mas, para que isso aconteça, foi necessário ao argentino perceber que

¹⁵¹ “Se Sarmiento tinha estampado em seu *Facundo* a célebre frase “o maior mal que aflige a Argentina é sua extensão”, os irmãos Mansilla (Lucio e Eduarda) que, não acunharam outra frase com reconhecimento paralelo, sustentaram, sem dúvida, por meio de sua obra, que o maior mal da Argentina era o pensamento dicotômico, segundo o qual tinha que obliterar uma forma de cultura, um modo de vida, para que outra cultura e outros costumes ocupassem o seu lugar. Ou era preciso, inclusive, eliminar fisicamente para quem representava esses valores contrários para que, assim, um novo mundo fosse possível.”

¹⁵² “Uma grande quantidade de pessoas na Argentina conseguiu conviver com o seu duplo pertencimento, mas, dessa vez, como sociedade, temos pretendido apagar no imaginário (e, inclusive, na arquitetura e em nossa organização enquanto país) parte do nosso passado e de nossa conformação étnica. Talvez, devido a isso, ainda não tenhamos encontrado finalmente aquele vínculo que nos defina, nos una, nos integre. Nesse sentido, o mais argentino que alguém possa vislumbrar, muito além do caráter heterogêneo, seja a inconformidade e busca do argentino.”

não era forasteiro dentro da sua própria terra e que estava, sim, desse lado do oceano. Para tanto, o romance histórico se fortalece como um importante caminho para viabilizar essa dialética. É também Mercedes Giuffré que pondera o quanto essa modalidade narrativa sempre se estruturou como uma ferramenta de autoconhecimento ou de reconhecimento, servindo, inclusive, como vínculo aos projetos de instauração “das memórias”, responsáveis por substituir dados históricos de acordo com os interesses do poder. Sobre isso, destaca-se a seguinte passagem:

La N.H. fue y es una herramienta de autoconocimiento o de reconocimiento en el proceso de cambio histórico y su posteridad. En Argentina, sin embargo, ha estado mucho tiempo vinculada a los diversos proyectos de instauración de ‘las memorias’ (QUATROCCHI WOISSON, 1995), las que borraban con el codo lo que la mano había escrito y construían sobre lo demolido previamente; aunque también ha operado en ocasiones como contralectura de los hechos que la historia retrataba parcialmente.¹⁵³ (GIUFFRÉ, 2004, p. 21).

A imagem de escrever com a mão e apagar com o cotovelo reitera questões específicas vividas na história argentina, ação que acabou construindo uma espécie de palimpsesto da memória, onde fragmentos se misturaram, camada por camada, a ponto de deixar os limites entre história e ficção ainda mais tênues e difíceis de serem verificados. A realidade, mais uma vez, supera o discurso ficcional. Coube e ainda cabe também ao romance histórico o papel de revisão, a proposta para que os argentinos possam se descobrir diante dos fatos (históricos, ficcionais e histórico-ficcionais) que povoam a sua existência:

[...] **padecemos una imperiosa necesidad de conocernos a nosotros mismos**, de entender por qué estamos como estamos y de explorar las raíces de **nuestra nación** (en el caso de que lo seamos verdaderamente), **sin filtros distorsivos** y en la medida en que ello sea posible, aunque tal reflexión nos demore y nos duela, pues ni siquiera tenemos en claro hacia dónde estamos avanzando, si es que lo hacemos, pues en todo caso parece que nos desplazamos de

¹⁵³ “O Romance Histórico foi e é uma ferramenta de autoconhecimento ou de reconhecimento no processo de mudança histórica e de sua posteridade. Na Argentina, sem dúvida, esteve por muito tempo vinculado a diversos projetos de instauração ‘das memórias’ (QUATROCCHI-WOISSON, 1995), as quais apagavam com o cotovelo o que a mão havia escrito e construía sobre o que havia sido demolido previamente; ainda que também tenham operado em ocasiões como contra-leitura dos fatos que a história retratava parcialmente.”.

manera circular, repitiendo errores una y otra vez.¹⁵⁴ (GIUFFRÉ, 2004, p. 14, grifos nossos).

Há, na Argentina, com tudo isso, uma expectativa para dessacralizar muitas das figuras que foram tomadas como heróis perfeitos, construídos em alicerces escolares, e que povoam o imaginário (GIUFFRÉ, 2004). Em tempos regidos pela aspiração e pelos ventos soprados pela pós-modernidade, momento em que os argentinos desmistificam a visão congelada de grande parte dos seus próceres, os romances históricos possibilitam dar vozes àqueles que jamais sonhariam falar.

3.3.1 Romance histórico desde as margens cordobesas

A cada página lida e redescoberta, fica ainda mais evidente o fato de que como história e ficção acabaram por protagonizar – em seu encontro mais profícuo, o romance histórico – uma tópica fundamental para a representação da identidade de um país literalmente forjado por soldados do discurso. A convocação de nomes ligados ao poder como, por exemplo, Bartolomé Mitre e Domingo Faustino Sarmiento e, no que diz respeito aos interesses específicos da historiografia literária, Esteban Echeverría, demonstra o entendimento calculado sobre o que significaria cimentar no alicerce de uma nação os preceitos narrativos romanescos. Escrevendo e preenchendo as eventuais lacunas necessárias, passou a ser possível selecionar quais seriam as referências, os referentes e, claro, o que, futuramente, seria referido¹⁵⁵ ao longo das novas gerações. Daí, então, a rota desenvolvida com tanto esmero para o navegar de uma modalidade narrativa como o romance histórico, afinal, “[...] si toda novela es referencia de un ya [hecho] sabido o ya acontecido, la

¹⁵⁴ “[...] padecemos de uma imperiosa necessidade de nos conhecer a nós mesmos, de entender por que estamos, como estamos, de explorar as raízes da nossa nação (no caso, do que verdadeiramente sejamos), sem filtros distorcidos e, à medida que isso seja possível, ainda que tal reflexão seja dolorosa e demore, pois nem sequer temos claro até onde estamos avançando, se é o que fazemos, pois, em todo caso, parece nos deslocamos de forma circular, repetindo erros uma e outra vez.”

¹⁵⁵ Valendo-se aqui da reflexão desenvolvida por Noé Jitrik, valorizando a diferença entre “referente” e “referido” para o estudo do próprio romance histórico (JITRIK, 1995).

novela histórica es la novela por excelencia puesto que el saber histórico es el modo más pleno y total del saber, porque es reconstitución, añadidura, completamiento¹⁵⁶ (JITRIK, 1995, p. 16).

Tal como apresentado até então, a produção específica na Argentina renova-se paulatinamente, ganhando ainda mais vigor no século XX e, especificamente, a partir da década de oitenta, marco temporal que terá grande impacto para o que será, quinze anos mais tarde, o início da carreira oficial da escritora Cristina Bajo com o seu romance histórico *Como vivido cien veces*. Isso porque, como pontua Mathieu,

Alrededor de 1980 empezarán a publicarse novelas históricas que reflejarán no sólo las transformaciones técnicas, sino que también abordarán **temas históricos desde perspectivas renovadas**. Contraponiéndose en muchos casos a las versiones inculcadas por la historia oficial, un buen número de estas obras desafían lo establecido al indagar aspectos de figuras y acontecimientos históricos nunca explorados anteriormente. El resultado de este proceso historiográfico engendrará una visión humanizada de la historia que acercará al lector a épocas pretéritas estimulando la inevitable comparación entre el presente y el pasado¹⁵⁷. (MATHIEU, 2004, p. 37, grifos nossos).

O fortalecimento do romance histórico favorece, assim, o exercício necessário daqueles “descendentes dos barcos” que procuram – decididos – uma terra à vista, uma identidade cada vez mais diversa e instigante. E se a tal modalidade narrativa lhe compete à revisão da história, parece ser bastante oportuna a produção proveniente de locais de enunciação onde o discurso histórico oficial jamais esteve (isto, claro, por estratégica falta de vontade).

De antigas ilhas, isoladas, renascem como grandes continentes, reunindo forças para reconfigurar o espaço geográfico, identitário e literário da Argentina. Dessas margens, escritoras como María Esther de Miguel e Cristina Bajo já partem, naturalmente, com uma perspectiva outra, que não a alocada

¹⁵⁶ “[...] se todo romance é referência de um fato já sabido ou já sucedido, o romance histórico é o romance por excelência, posto que o saber histórico é o modo mais pleno e totalizante do saber, porque é reconstituição, agregamento, complementação.”.

¹⁵⁷ “Por volta de 1980, começaram a serem publicados romances históricos que refletiram não somente as transformações técnicas, mas também que abordaram temas históricos a partir de perspectivas renovadas. Contrapondo-se, em muitos casos, a versões inculcadas pela história oficial, um bom número dessas obras desafia o estabelecido ao indagar aspectos de figuras e acontecimentos históricos nunca explorados anteriormente. O resultado desse processo historiográfico engendrará uma visão humanizada da história, que aproximará o leitor de épocas pretéritas, estimulando a inevitável comparação entre o presente e o passado.”.

no centro, em Buenos Aires. Assim, no caso presente de *Como vivido cien veces*, a dimensão das guerras civis argentinas e de batalhas memoráveis como *La Tablada* – temas históricos fundamentais para o desenvolvimento do que se reconhece como nação argentina e que, até então, era timidamente abordado na literatura se comparado a sua dimensão – ganham as cores de uma mirada cordobesa. Tal localização enunciativa será tratada especificamente nas próximas seções desta dissertação. Por hora, alude-se aqui esse quadro para demonstrar a fertilidade que isso acabará representando para o desenvolvimento do romance histórico argentino.

Dentre a produção de autores de diversas províncias, ganha relevância lógica, nesse momento, a representatividade de Córdoba. A afirmação não se deve a toda dimensão literária alcançada por escritoras dedicadas ao romance histórico como Bajo, mas, ao contrário, ao presente (re)escrito pela consciência de seu honroso passado. Advém de Enrique Williams Alzaga, portenho, escritor da obra *La pampa en la novela argentina* (1955), o registro necessário para que Córdoba assuma protagonismo no desenrolar da discussão: “O romance na Argentina nasce tarde, nasce histórico e nasce em Córdoba.” (WILLIAMS ALZAGA *apud* BAJO, 2014a, informação verbal). Ressoando fortemente, a afirmação atribuída a Williams Alzaga – repetida com afinco pelas palavras e pelo olhar vibrante de Bajo em entrevista especial para este trabalho – objetiva também questionar a autoria da modalidade narrativa no país:

Quando chega, a princípios de 1800, e começa a tratar do romance, o que é que disse Williams Alzaga? “O romance na Argentina nasce tarde...” Porque já havia nascido na Europa, nos Estados Unidos, nesse sentido. É quase textual a frase: “O romance na Argentina nasce tarde, nasce histórico e nasce em Córdoba”. Porque acontece que o primeiro que escreveu dois romances históricos, antes que aparecessem cinquenta anos depois os outros conhecidos, foi um sacerdote. Você já ouviu falar sobre a morte de Liniers? [questionando o caso a Phelipe Cerdeira] Um dos sacerdotes era irmão de um dos que mataram no episódio de Liniers. E esse sacerdote escreveu dois romances históricos, um chamava-se “Fulana de Tal”, um nome russo, “príncipe de Moscou, algo assim”. E a outra, chamada *Hayo de sus hijos*. Eu acreditei que os dois temas eram uma fantasia dele, até que, investigando aqui mesmo em Córdoba, buscando alguns dados sobre a Rússia, descubro que era um personagem verdadeiro (vá saber como o sacerdote se interou sobre essa história), ou seja, que o personagem existia, era histórico. Então, temos um sacerdote que escreve sobre a vida de um príncipe russo, este que deixa todas as suas atividades da corte política porque se apaixona por uma mulher, para criar seus filhos. Esses

romances são escritos entre 1800 e 1809. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 313).

A titubeação em relação aos títulos dos então primeiros romances históricos da Argentina parece natural, afinal, é sabido que os primeiros romances do século XIX costumavam apresentar grandes epítetos para dar título para as suas obras. Sem ser preciso indagar para a escritora o direcionamento da trama, Bajo dispara: “[...] Talvez, eram esses livros católicos que chegavam e se tornavam elaborações de vidas exemplares. O príncipe que deixou a corte para cuidar de seus filhos, esta condessa que renunciou a sua herança para doá-la aos pobres, coisas assim...” (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 313).

O fato é que Cristina Bajo, assegurada pela leitura de Williams Alzaga, acaba destacando um dado não muito comum, mesmo para alguns investigadores que costumam estar imersos nas águas da historiografia literária hispano-americana ou mesmo argentina. A dificuldade de acesso à obra *La pampa en la novela argentina* e, principalmente, a impossibilidade de consulta aos então romances históricos do sacerdote, infelizmente, inviabilizam o endosso teórico sobre o assunto. No entanto, rápida e já prevendo tal adversidade para qualquer investigador, Bajo já adianta:

Os dois romances históricos [referindo-se aos dois romances escritos pelo sacerdote e que foram aludidas na historiografia de Williams Alzaga], muitos dirão que não existem. E sabe por quê? Porque os manuscritos eram somente manuscritos, nunca foram editados. O manuscrito foi arrematado. Esteve na universidade muito tempo, na biblioteca da universidade [referindo-se à Universidad Nacional de Córdoba]. Depois, desapareceu de lá. Não sei, mas dizem que um cônsul peruano-boliviano o comprou e o levou da Argentina... Talvez, algum colecionador particular, algo assim. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 313).

Ainda que os dados não possam ser totalmente ratificados, a seriedade e credibilidade do nome Cristina Bajo acendem uma intrigante dúvida e curiosidade sobre o tema. Mais do que isso, o testemunho abre a rota necessária para pontuar a comprometida participação das obras escritas em Córdoba (e, claro, nas demais províncias) para o exercício de revisão da historiografia e, fundamentalmente, dos estudos do romance histórico argentino.

Com a leitura devidamente construída a partir dos principais paralelos e postulados teóricos para a condução desta dissertação (da saída de um porto seguro para se aventurar nos mares turbulentos e oscilantes de ficção e história até o desenvolvimento da modalidade narrativa reconhecida como romance histórico), chega o momento de se aventurar e de se aproximar, ainda mais, de um destino chamado *Como vivido cien veces*.

PARTE II

COMO VIVIDO CIEN VECES: LUZ QUE VEM DO INTERIOR

4 A ESCRITORA. A VOZ DE OUTRAS HISTÓRIAS

É nesse mar de sensações vivenciado ao longo do trajeto sofrido por história e ficção, sobretudo do seu encontro plasmado na ficção histórica e, inevitavelmente, na forma do romance histórico como essência, que a dissertação chega ao seu objeto de estudo e destino. Não há a ideia de ancoragem para discursar em terra firme, obviamente, mas a certeza de que a reflexão a partir da fortuna crítica poderá incidir mais um olhar para a fundamentação de Cristina Bajo e de sua primeira obra.

Trazer uma luz a um passado particular da história do país, como já visto, é mais uma possibilidade para verbalizar a maneira pela qual o romance histórico se comporta na Argentina. No entanto, trazer uma *Luz*, ficcional, personificação da sobrevivência e atuação de uma cidade e de uma província inteira, para refletir como um emblemático evento transformou e reverberou os seus resultados até hoje na sociedade argentina foi mesmo tarefa diferencial e única de uma escritora que não poderia ser nada menos do que “rockera”¹⁵⁸: é assim que se apresenta ao mundo literário Cristina Bajo.

Sua aparição no ativo mercado editorial argentino surpreendeu críticos e leitores, sobretudo pelo fato de que a autora era, até então, uma ilustre desconhecida. A decisão por publicar *Como vivido cien veces*¹⁵⁹ em 1995, ano em que a mulher com seu olhar cordobês completara 58 anos, corresponde a persistência de um amigo que sabia de um manuscrito que abordava, ficcionalmente, um período representativo da história argentina. A publicação ficou por conta de uma editora regional, criada especialmente por conta do romance de Bajo, a *Ediciones del Boulevard*, que providenciou a editoração, impressão e distribuição. O que não estava previsto (nem mesmo para o mais

¹⁵⁸ O termo é uma autodenominação proposta pela própria Cristina Bajo e foi referido em uma entrevista concedida em junho de 2011 para o jornal *La voz del interior*, importante veículo de comunicação do país, sediado na província de Córdoba. Aqui vale a ressalva para a participação do periódico na cobertura de diferentes momentos políticos do país, sempre dando destaque para a perspectiva e ótica cordobesa. Para mais informações sobre a fala da escritora, recomenda-se o acesso da publicação na internet (BRONDO, 2011).

¹⁵⁹ O romance histórico *Como vivido cien veces*, tal como citado, foi publicado pela primeira vez em 1995 pela *Ediciones del Boulevard*. No entanto, o exemplar utilizado para a corrente análise data de 1997, já com o selo duplo das editoras *Ediciones del Boulevard e Atlántida*. Efeitos de ordem estrutural, tais como divisão de capítulos, apresentação e ilustração da própria capa tomam como pressuposto tal edição.

entusiasta) era que essa obra iria obter um dos maiores êxitos de vendas do ano em todo o país¹⁶⁰, soprando aos ouvidos de milhares de leitores o nome Cristina Bajo.

Como vivido cien veces resultó el fenómeno editorial de 1995: la novela agotó cuatro ediciones en Córdoba, y los editores porteños (luego de que Eduardo Gudiño Kieffer reseñara el libro en La Nación) salieron a disputarse a esa escritora venida del ostracismo más absoluto y que estaba llamada a convertirse, a fuerza de su ficción histórica y según el diario español El País, en "la nueva gran dama de la literatura argentina"¹⁶¹. (LA NACIÓN, 2004).

Em entrevista realizada para esta dissertação – com bom humor e um tom sempre narrativo para descrever o começo de uma publicação que começara timidamente, mas que acabou abrindo novas páginas em sua vida literária e pessoal –, Bajo se diverte ao contar tudo o que envolveu o nascimento de sua primeira obra:

[...] eu, que estive internada por conta de um ataque do coração, estava muito mal, acreditavam que eu morreria, a única que acreditava que não era eu mesma (risos) Claro, influenciado por isso, este homem [Javier Montoya], juntamente com sua esposa, decidiu publicar o meu livro. Quando eu revivo, disse-me que a sua esposa é psicóloga, psicoanalista... Ela me perguntou: "o que você pensava enquanto todo mundo lhe dizia que iria morrer?". Eu lhe respondi: "pensava que meus filhos me haviam visto a vida toda sentada diante de uma máquina de escrever e não tinham a mínima ideia do que eu estava fazendo". Então, aí, eles decidem publicar o meu livro. Fizeram uma força muito grande porque eu não tinha editora, nem nada. Isso [sobre a *Ediciones del Boulevard*] era uma editora *maravilla* [apontando em direção ao selo da *Ediciones del Boulevard* na capa do livro que estava sobre a mesa ao longo da entrevista], ou seja, inventada. Um nome inventado para não colocarem edição do autor. Eu não a paguei, quem pagou foram eles, Javier e sua esposa, juntamente com um monte de amigos de Córdoba, que compraram o livro adiantado. Um amigo meu dizia "que era o único caso na Argentina que eu conheço que se compra um livro sem conhecer a escritora, sem saber o tema, e ainda se paga adiantado" (risos). Mas, com isso, todos os meus amigos conseguiram que o livro, enfim, saísse.

¹⁶⁰ Segundo a matéria *Cristina Bajo: la escritura en la sangre*, publicada em 20 de junho de 2004 pelo jornal *La Nación*, o romance histórico *Como vivido cien veces* foi o "boom editorial del año" (LA NACIÓN, 2004), tendo sido vendidos mais de cinco mil exemplares apenas no primeiro ano de publicação. Mais informações sobre a crítica nas Referências.

¹⁶¹ "*Como vivido cien veces* resultou no fenômeno editorial de 1995: o romance esgotou quatro edições em Córdoba, e os editores portenhos (logo depois que Eduardo Gudiño Kieffer resenhara o livro no *La Nación*) saíram a disputar entre eles essa escritora vinda do ostracismo mais absoluto e que estava fadada a converter-se, por conta de sua ficção histórica e segundo o jornal espanhol *El País* na "nova grande dama da literatura argentina".".

[...]

A primeira edição que, em Córdoba, para nós, nos disseram para que não fizéssemos mais que 800 livros ou 300 livros. Porque, mais ou menos, vender-se-ia a metade, como se chama?, e o resto seria, provavelmente, presenteado aos amigos. Mas acontece que nós conseguimos vendendo os cartões de compra antecipada, quer dizer, nós não, meu amigo e minha amiga, estávamos vendendo apenas os cartões... E começamos com 600. Então, pensamos, “não vamos ter mais livros para levá-los à livraria”. Então, combinamos que nos mandassem 700. Então, continuaram a subir, e terminamos fazendo uma primeira edição, pelo o que me lembro, de cerca de 1200 livros. Isso acabou em 3 dias! (risos). Acredite no que lhe digo, em menos de uma semana, simplesmente acabou. Então, antes que se acabassem, eu lhes dizia: “Ah, Deus, não quero abusar, mas que lindo seria conseguir publicar uma segunda edição. À noite, bom, no outro dia, Javier me ligou para me dizer: “Cris, acabou a edição, vamos publicar a segunda”. Aconteceu o mesmo duas ou três vezes, até que chegamos até a quinta edição (risos). Mas tudo isso em um ano, ou menos de um ano. E que fique claro que, em Córdoba, não havia um livro que se vendesse 1000 exemplares, porque, em Córdoba, os autores cordobeses tinham o costume de fazer edições geralmente pequenas. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 288-289).

A grata surpresa vivida pela escritora acabou, de fato, transformando não somente a sua vida, mas a lógica do mercado editorial de sua cidade, província e, não muito depois, de todo o país. Javier Montoya, editor responsável pelo engendramento e nascimento de *Como vivido cien veces*, em entrevista ao jornal *El Diario del interior*, corrobora com as lembranças citadas pela escritora sobre o processo de desenvolvimento do primeiro romance histórico de Bajo e da própria editora. O caráter anedótico e quase novelesco relatado ao jornalista Walter Giannoni revelam o efeito inesperado provocado por um romance histórico publicado de maneira despretenciosa, mas que, anos mais tarde, passaria a ser tratado como uma espécie de divisor de águas para o estudo do tema no que diz respeito à produção que advém das províncias:

—¿Cómo fue el comienzo? ¿Cuál fue el primer libro que editó?

— ***Como vivido cien veces*, de Cristina Bajo. Ése fue el primero.**

—¿Qué?! ¿Arrancó editando a Bajo?

—Sí, en 1995.

—¿Qué autora se cargó de arranque!

—La conocíamos. Mi mujer sabía que escribía y un día le pidió un trabajo. Ella trajo el manuscrito. Entonces, empezamos a ver cómo publicarlo.

—No me diga.

—Sí, **Cristina jamás había publicado ni llevado sus cosas a las editoriales.**

—¿Y cómo hicieron?

—Un tío de mi mujer tenía una imprenta. Hablamos con él para ver los costos e hicimos una pre-venta.

[...]

- Imprimimos unos cartones donde decíamos que el libro tal se presentaba tal día, con un precio por compra anticipada de 15 pesos.
- ¿Salieron a vender esa promesa?**
- Sí, a los amigos les vendíamos el cartoncito de la novela que sacaríamos recién a los dos meses. Con la plata anticipada de 300 libros, los imprimimos.
- Les salió bien la jugada.
- Cuando funcionó ahí dije: “¡Por Dios, esto está bárbaro!”. Con decirle que a la primera computadora la compramos para tipiar ese libro que estaba escrito a máquina.
- ¿Cuántos vendieron?
- Sólo de ese libro, cinco mil ejemplares.** No teníamos otro título. **El éxito de ese proyecto hizo que otros autores nos buscaran. Fue involuntario**¹⁶². (GIANNONI, 2004, grifos nossos).

É fato que, depois de publicada uma resenha da obra em jornal sediado em Buenos Aires, o tradicional *La Nación*, assinada pelo prestigiado crítico literário Eduardo Gudiño Kieffer, o nome Cristina Bajo parece ter ganhado ainda mais atenção entre leitores e a crítica de todo o país (GUYOT, 2004). A partir daí, diversas editoras passaram a fazer uma espécie de caminho inverso ao padrão, partindo do porto para o interior, para o pampa de Cristina Bajo. Sobre o assédio vivenciado pelos editores de Buenos Aires, a escritora dedica uma digressão especial em uma das tardes de conversa com o responsável por esta dissertação:

[...] foi [o romance] para Buenos Aires porque lá é como os anjos tivessem me guiado. Porque Clarita Días, que foi uma pessoa que teve muita importância em minha vida, porque me relacionou com as

¹⁶² “Como foi o começo? Qual foi o primeiro livro que editou?

- *Como vivido cien veces*, de Cristina Bajo. Esse foi o primeiro.
- O quê? Deu os seus primeiros passos editando Bajo?
- Sim, em 1995.
- Justo com que autora lhe resultou começar!
- A conhecíamos. Minha mulher sabia que escrevia e, um dia, lhe pediu um trabalho. Ela trouxe um manuscrito. Então, começamos a estudar como publicá-lo.
- E como fizeram isso?
- Um tio da minha mulher tinha uma gráfica. Falamos com ele para ver os custos e fizemos uma pré-venda.
- [...]
- Imprimimos uns cartões onde dizíamos que o livro tal seria publicado tal dia, com um preço por compra antecipada de 15 pesos.
- Saíram vendendo essa promessa?
- Sim, aos amigos, vendíamos para eles o cartãozinho do romance que teríamos em dois meses. Com o dinheiro antecipado de 300 livros, os imprimimos.
- Acabou saindo muito bem a estratégia.
- Quando funcionou, aí disse: “Por Deus, isso está bárbaro! Posso lhe dizer que compramos o primeiro computador para digitar esse livro, que estava escrito a máquina.
- Quantos livros venderam?
- Somente desse livro, cinco mil exemplares. Não tínhamos outro título. O êxito desse projeto fez com que outros autores nos procurassem. Foi involuntário.”.

peessoas do *La Nación*, relacionou-me com Gloria Mitre, com vários profissionais, apresentou-me a muitas pessoas de Buenos Aires, da alta sociedade de lá, que eram os primeiros que compravam e liam romances históricos (eles adoram romances históricos). [...] Então, ela me abriu esse caminho. Mas, além disso, Javier e Silvia [primeiros editores de Cristina Bajo] foram a Buenos Aires, apresentaram-se no *La Nación*, ninguém de lá, aliás, sabia quem eles eram. Apresentaram-se para uma jornalista cordobesa, quem, a princípio, não quis receber o livro. E ele [referindo-se a Javier Montoya] disse: “Eu não lhe peço que faça nada com este livro, o único que lhe peço é que o leia e, caso lhe pareça digno de receber um comentário, que o passe para alguém”. Bom, acontece que ela o leu e o adorou. E, então, passou-o a Gudiño Kieffer [jornalista e escritor argentino]. Mas, além de tudo isso, Clarita havia levado o livro também a Gloria Mitre, da família dos Mitre, do *La Nación*. E a Gloria também acabou indicando o livro para Gudiño, dizendo-lhe: “Gudiño, você vai se encantar por este livro”. Porque ele acabara de publicar um livro histórico da época da Grécia Antiga, muito lindo também, chama-se *El príncipe de los lirios*. Gloria insistiu que Gudiño iria realmente gostar do meu romance. Então, Gudiño disse: “Não é possível, se duas pessoas inteligentes e que eu tanto confio dão-me o livro...”. E Gudiño, após ler o romance histórico, dedicou uma nota especial em sua coluna, uma nota assim [fazendo, por meio de gestos, alusão ao tamanho e relevância da nota publicada] no *La Nación*. Nós simplesmente não tínhamos ideia que ele iria escrever algo. [...]

Isso foi em 1996. Em 1996, quando saiu a nota, ou no começo de 1997, já nesse momento vários profissionais e editoras de Buenos Aires se articulavam para querer e comprar o meu livro. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 289-290).

A designação que iria converter o nome da escritora em uma referência para a produção contemporânea do romance histórico e, claro, da literatura argentina, provém, no entanto, de outros mares. Na Espanha, a partir de uma matéria especial encabeçada pelo periódico *El País*, Bajo é então distinguida como uma “Escritora tardía, de provincias, autora de novelones históricos, se ha convertido en la **nueva gran dama de la literatura argentina**”¹⁶³. (EL PAÍS apud FERNÁNDEZ DÍAZ, 2008, grifos nossos).

Na iminência de completar vinte anos de sua estreia no mercado editorial argentino, Bajo é uma das figuras mais distintas da literatura contemporânea argentina¹⁶⁴, sendo requisitada para a criação de notas sobre

¹⁶³ “Escritora tardía, proveniente das provincias, autora de romances históricos, acabou se transformando na nova grande dama da literatura argentina.”.

¹⁶⁴ Além da distinção realizada pelo jornal *El País*, Bajo coleciona menções honrosas, títulos como *La Mujer del Año*, outorgado pela província de Córdoba, no ano de 1998; *Premio Revelación del Mangrullo del Alba*, em 1999; Prêmio *Mujeres al 2000*, concedido, em 1999, pela Universidad Nacional de Córdoba; *Premio Jerónimo Luis de Cabrera*, em 2001; entre outros reconhecimentos concedidos no país. Destacam-se, ainda, dois respeitáveis prêmios literários por conta de outras duas obras, posteriores ao romance histórico *Como vivido cien veces*. Na Argentina, concedido pela Academia Argentina de Letras, em 2004, a autora foi

literatura e história, mantendo coluna fixa na revista *Rumbos*, do jornal *La voz del interior*, além de uma seção especial na plataforma digital do mesmo título, chamada *Bajo relieve*. A produção da escritora é também requisitada em diferentes jornais e revistas, além de oferecer cursos e oficinas semanais para dezenas de alunos sobre a história de Córdoba e sobre historiografia literária argentina.

Ainda na cadência e na maré da curiosidade no que diz respeito ao contexto no qual a literatura bajoniana deu os seus primeiros passos, vale-se aqui uma interessante correspondência temporal. É no mesmo ano em que Cristina Bajo desponha para a literatura com o seu romance histórico que ocorre, na Argentina, o lançamento do livro de Noé Jitrik, *Historia e imaginacion literaria. Las posibilidades de un género*. Este, mais uma vez, tinha como prerrogativa a observação do romance histórico e a sua continuidade. Também símbolo de uma efusiva produção proveniente das províncias, María Esther de Miguel, sempre influenciada pela perspectiva de Entre Ríos, publica o seu romance histórico *Las batallas secretas de Belgrano* (MATHIEU, 2004).

No contexto brasileiro, vale lembrar, o ano ficou longe de passar despercebido. Marilene Weinhardt, em sua pesquisa sobre a modalidade narrativa desenvolvida recentemente no Brasil (recorte entre os anos de 1982 e 1999), destaca a contemplação de três romances históricos no Prêmio Jabuti: *A descoberta da América pelos turcos*, de Jorge Amado; *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan; e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*, de José Roberto Torero (WEINHARDT, 2006).

Coincidência ou não, o fato é que a obra de Cristina Bajo parece mesmo ter sido emoldurada em um tempo vigoroso, quem sabe até que poderá vir a ser história, pelas mudanças que causou, que causa e que ainda causará na comunidade de leitores e críticos literários. Mas são as suas transformações no plano da memória e da identidade argentina e, sobretudo, suas características no plano da ficção histórica que interessam a continuidade deste estudo.

homenageada com o *Premio Literario*, por conta de sua obra de contos históricos *Tú que te escondes*. Bajo recebeu o prêmio especial *Premio Ricardo Rojas*, em 2005, por conta de um romance histórico gótico intitulado *El jardín de los venenos* (este, publicado originalmente com o título *Sierva de Dios, Ama de la Muerte*).

Antes de assumir o ofício da escrita como profissão, Cristina desempenhou diversas funções, com destaque para a sua atuação como uma professora de formação infantil em comunidades rurais. Daí a inferência de sua inclinação pelo gosto da oralidade, das lendas, dos registros da memória e das características particulares da sua província: Córdoba. A atenção para o que esse espaço de enunciação representa para a sua literatura, sua maneira de construir e conduzir os seus romances históricos é também observada pela teórica Corina Mathieu, que relembra o fato de que Bajo está envolta “en un ambiente donde la historia y la política eran temas constantes” (MATHIEU, 2004, p. 59).

Confirmando tal impressão e expandindo a dimensão narrativa que o seu local de enunciação proporcionou em seu imaginário discursivo e narrativo, Cristina Bajo rememora uma fase preponderante de sua vida vivida em Cabana, região situada a aproximadamente trinta quilômetros da capital Córdoba, nas serras da província homônima:

[...] Sim, eu acredito que sim. Acredito que foi decisiva por muitas razões, mas creio que... Em primeiro lugar, eu nasci antes do tempo. E o médico disse a minha mãe, porque eu era muito nervosa desde bebê... E o médico disse a minha mãe que ela me pusesse no carrinho de bebê, debaixo de uma árvore, uma que existe na casinha que eles haviam comprado, que foi a primeira casa que compraram. Era uma espécie de chalé. E veja: justamente o meu filho foi viver, muitos anos depois, na frente dessa casa que eu comento. Uma coincidência mesmo linda! Quando alguém se encontra ou quando as coisas simplesmente relacionam-se. *La trama celeste*, como gostava de referir minha mãe. Bom, de volta ao assunto, e, debaixo de um carvalho, havia um carvalho lá, que, por sinal, ainda segue vivo. Debaixo desse carvalho, minha mãe me deixava nesse carrinho. Então, eu via o sol e as folhas. E eu ficava tranquila com isso. Tivemos a sorte que a segunda casa que estivemos foi feita pelo meu pai, estava próxima ao rio Suquía. Do outro lado da ponte. [...] Nós saíamos da casa em direção a uma rua... Toda essa zona era pantanosa, um brejo, somente a rua principal era de asfalto. E andávamos, baixávamos uma pequena elevação e havia um leito do rio. Então, lá, brincávamos de tudo... Isso também me fez muito bem! Ali encontrei os primeiros girinos, as primeiras flores de camomila, esse tipo de coisa... Quando eu cheguei em Cabana, foi como se estivesse no paraíso: fascinava-me a quantidade de flores raras que nunca havia visto; fascinava-me os peixes, eu encontrei, inclusive, os cascudos. O cascudo é um bicho feiíssimo, que não se pode comer porque é amaríssimo. É um peixe mais ou menos assim [demonstrando o tamanho do peixe, fazendo alusão ao tamanho da palma da mão], feio, com bigode, e com uma cauda feia. São inofensivos, mas são animais um tanto quanto estranhos, meio grandes, não? Bom, não encontrei somente os cascudos, mas outros tantos peixes... Pela primeira vez, vi uma cascata em um riacho. Em Cabana, havia um riacho pequenino, muitas vezes se secava, porque

há muitos pequenos riachos que, quando chove, começam a emanar água por todos os lados, inclusive água para dentro das casas. Sim, porque há fontes. [...] Bom, em um dia de muito frio, no inverno, o menino que nos trazia leite [...] nos disse: “venham ver o que aconteceu aqui!” Era uma pequena cascata que caía no riacho, a cascata estava congelada, parecia de vidro. Então, todas essas coisas me chamaram muitíssima atenção, ajudaram a me forjar enquanto escritora. Sem falar nas leituras... Além das freiras que sempre nos trataram bem. Eu fui muito feliz, eu e meus irmãos, no colégio de freiras. Porque eram umas freiras boníssimas, do campo... Ajudávamos-lhes com as galinhas, com os ovos, com os gansos, com os patos, a lavar as roupas. Eu era encarregada de comandar a manivela da bomba de água, para subir a água do riacho. Foi uma vida muito linda. E creio que tudo isso que conto foi fundamental para mim, para eu escrever. Além, claro, mais uma vez, das leituras que fiz e faço. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 307).

Sobre a relação da escritora com o universo literário, parece, mais uma vez, que o contexto favoreceu Cristina a constituir-se como escritora: “En una casa donde nunca faltaron libros, a los 13 años ella había dejado bien atrás la colección Robin Hood y ya frecuentaba autores como Aldous Huxley y Stefan Zweig, además de clásicos como Dickens, Verne o su amado Balzac¹⁶⁵.” (GUYOT, 2004). A importância cultural vai além da esfera literária, segundo confissão da própria autora, ganhando a incorporação diária de aulas sobre os grandes mestres das artes plásticas por conta da influência materna:

E mamãe, a partir dos livros de artes, nos mostrava as figuras de grandes quadros... Fazia-nos vê-los e nos dizia: “Isto é Renoir, olha que detalhe tem, como é!”; ou nos dizia: “Este é Tiepolo, olhem as cores que usou...”; ou nos dizia: “Este é um quadro de Erculano, acredita-se que esse retrato, que se chama a Vênus de Formarina, ou algo assim, que esse retrato é de Lucrecia Borgia”. Então, essa educação que tivemos, uma educação em casa, além do que aprendemos no colégio. E as histórias orais, fornadas literalmente na cozinha, estavam presentes em todos os momentos. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 302).

Dos quadros para as grandes telas, Bajo também dedica espaço especial em suas memórias, destacando a importância da sétima arte em sua vida desde criança, repertório discursivo nutrido com afinho e esforço dos seus pais:

¹⁶⁵ “Em uma casa onde nunca faltaram livros, aos 13 anos, ela [Cristina Bajo] havia deixado para trás a coleção Robin Hood e já frequentava autores como Aldous Huxley e Stefan Zweig, além de clássicos como Dickens, Verne ou o seu amado Balzac.”.

Nós, desde que éramos crianças, íamos praticamente, ainda que vivendo em Cabana, todos os dias ao cinema. Havia um cinema em Unquillo e dois em Río Ceras, que ficavam, estes dois últimos, bem próximo de Cabana. Unquillo ficava de Cabana, é uma cidade agora, dez quilômetros. E Río Ceras a oito quilômetros. Mas, com o carro... Bom, papai chegava, vinha cansado [...] do campo. Sabe o que é vir de Cosquín, que está longe, em um Ford 36, naquela época, com os caminhos de terra, depois de trabalhar lá o dia todo? Vinha e nos via todos preparados para ir ao cinema; comia qualquer coisa e nos levava ao cinema à noite. [...] Então, nós íamos ao cinema praticamente todos os dias. E mamãe nos ensinou a aprender as coisas. Dizia-nos: “Esse filme, prestem muita atenção, porque esse ator [...] é muito especial, um grande ator... Vejam o trabalho que faz. Quando o verem em outro filme, verão que não se parece com nada com esse personagem aqui”. E foi nos ensinando assim, coisas lindas... Motivava-nos. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 309).

Mais do que entretenimento, fica claro que as sucessivas sessões de filmes, realizadas quase diariamente, entre as décadas de quarenta e cinquenta, possibilitaram à escritora uma compreensão do andamento narrativo, da construção do enredo e da escolha do ponto de vista da narrativa. Daí, infere-se, a força das descrições do romance *Como vivido cien veces*, levadas a dimensões épicas, como foi o caso da batalha de *La Tablada*, ou, ainda, na descrição impecável para compor uma cena de tensão, onde a iluminação não passa despercebida pelo narrador, fazendo as vezes de uma verdadeira direção de fotografia no écran. O diálogo entre literatura e cinema fica mesmo irresistível, merece menção especial, como é o caso de trechos como estes:

El capitanejo la soltó y Luz retrocedió hasta el caballito que esta vez se dejó montar, alejándola de allí en una encarada de veinte metros; el sol la cegaba, sentía náuseas y le dolía respirar. Miró sobre el hombro: Enmanuel la observaba con ladina curiosidad mientras se lamía la sangre de los arañazos¹⁶⁶. (BAJO, 1997, p. 23).

Doña Carmen, sostenida por Severa y Martín, vio venir a Sebastián con Luz en brazos; la sangre empapaba los escarpines infantiles dejando un reguero carmesí en el suelo. Cuando la señora levantó la vista, Fernando obligaba al caballo encabritado a saltar la zanja y Calandria, de rodillas, se golpeaba la cabeza contra el polvo. Comprendió que no entendía nada, salvo que, como siempre,

¹⁶⁶ “O capitanejo a soltou e Luz retrocedeu até o cavalinho que, dessa vez, deixou-se montar, afastando-a em uma encarada de vinte metros; o sol cegava-a, sentia náuseas e doía-lhe para respirar. Olhou sobre o ombro: Enmanuel a observava com uma curiosidade ladina, enquanto lambia o sangue dos arranhões.”.

Fernando y Luz tendrían la culpa de lo que fuere¹⁶⁷. (BAJO, 1997, p. 32).

El primero de noviembre, nubes pesadas y oscuras cubrieron el cielo desde el alba. Mientras encendía el fuego, Severa comentó:

—Es época de tormentas dañinas, de las que voltean árboles o traen granizo.

Más tarde, tiroteos lejanos que parecían acercarse las llenaron de inquietud.

—Se me hace que es por Tegua —prestó oídos Calandria.

—Mmm... para el ojo de agua —localizó Severa.

—Eso fue un cañonazo —se sobresaltó Luz, temiendo que la batalla alcanzara la casa.

—No; fue un trueno, estoy segura —la tranquilizó Severa.

Poco después se hizo sentir el viento. Habían salido a la galería para apreciar la magnitud de la tormenta cuando vieron aparecer, entre ráfagas que doblaban las ramas de los árboles y enturbiaban el aire, una patrulla de uniformados que traían a rastras una angarilla. El oficial se adelantó al trote¹⁶⁸. (BAJO, 1997, p. 208).

Cristina Bajo também parece conseguir personificar o espaço cordobês como um local onde a história era passada de boca em boca, sentia-se confortavelmente em casa. Se, para quem não nasceu em Córdoba, a história assemelha-se a uma entidade pulsante à parte, um “ectoplasma¹⁶⁹” que sobrevoa a província e todos os que a cercam, no caso de Bajo, parece ter sido parte do seu descobrimento enquanto ser humano. A vivência em um ambiente tendenciosamente tecido para a ficção e para história – quem sabe, à altura de lugares imaginários listados por Umberto Eco¹⁷⁰ – acabou, assim, explicando a

¹⁶⁷ “[...] Dona Carmen, ajudada por Severa e Martín, viu Sebastián vindo com Luz em seus braços; o sangue empapava os escarpins infantis, deixando um rastro carmesim no chão. Quando a senhora levantou a mirada, viu que Fernando obrigava o cavalo arisco a pular o arroio e Calandria, de joelhos, golpeava a sua própria cabeça contra o pó. Compreendeu que não poderia entender nada, apenas que, como sempre, Fernando e Luz tinham a culpa do que fosse.”.

¹⁶⁸ “No dia primeiro de novembro, nuvens pesadas e escuras cobriram o céu desde o amanhecer. Enquanto acendia o fogo, Severa comentou:

- É época de tormentas daninhas, das que derrubam árvores ou trazem granizo.

Mais tarde, tiroteios distantes, que pareciam se aproximar, encheram-nas de inquietude.

- Tenho para mim que foi pelos lados do Tegua – Calandria prestou atenção.

- Hummm... Para o olho d’água, perto de lá – Severa localizou.

- Isso foi um tiro de canhão – sobressaltou-se Luz, temendo que a batalha alcançara a casa.

- Não; foi um trovão, tenho certeza – Severa tranquilizou-a.

Pouco depois, fez-se sentir o vento. Havia saído da galeria para apreciar a magnitude da tormenta, quando apareceram, entre ventos fortes que dobravam os galhos das árvores e deixavam o ar revoltado, uma patrulha de uniformizados, que traziam, arrastada, uma maca. O oficial adiantou-se a trote.”.

¹⁶⁹ Alusão a um termo utilizado pela própria Cristina Bajo para referir uma força que conduz e canaliza a sensibilidade e o modo de entender a história entre os cordobeses. Para ler o trecho sobre a influência da história no dia a dia dos cordobeses, consultar o ANEXO 2.

¹⁷⁰ Alusão ao trabalho de Umberto Eco, *Historia de las tierras y los lugares legendarios* (2013). A ligação é anacrônica, uma vez que Córdoba é, ao contrário dos espaços listados pelo crítico

franca relação com o seu trabalho em meio às águas do romance histórico. E, para os que ainda pudessem ter dúvidas se o local de enunciação poderia ser mesmo um motivador para a poética bajoniana, a escritora é enfática: “E é impossível! É impossível fugir da história. Além do fato de que nossa história [referindo-se à história particular de Córdoba], não é porque ela é nossa, é uma história muito rica. Fora que é uma história que vai na contra-mão de tudo o que acontecia no país nesse momento [séculos XVI e XVII].” (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 311).

Havendo ou não, factualmente, essa impossibilidade de se fugir da história, é fato que a província e os seus escritores parecem reservar uma espécie de zelo e carinho por esse traço distintivo. Ao ser questionada sobre se tal comportamento seria algo homogêneo, um traço identitário do cordobês, Bajo é cuidadosa com as generalizações, preferindo exemplificar esse fascínio por meio dos elementos reais, encontrados em um simples passeio e observação nas ruas ou nas pequenas cidades da província. Segundo ela, estão ali, registrados, nomes, monumentos e construções que fazem parte do dia a dia da gente cordobesa e que, sem cerimônia, acabam sendo facilmente ficcionalizadas, não só por quem responde pelo circuito literário, mas pelos microrrelatos criados pelo povo, passados de geração a geração.

Eu acredito que isso [a relação do cordobês com o discurso histórico] não é algo homogêneo, talvez, seja ainda mais forte para as pessoas que vivem nas zonas que são menos povoadas, quando a história é mais ou menos recente, quando você encontra, a cada minuto, lembranças do passado por todos os lados. Ou, ainda, quando os nomes dos lugares são simbólicos, como *La degollada*, *Los degollados*, *El reemplazado*, *Maza*, pode me entender? São nomes de generais que destruíram, generais que fizeram algo bom, de pessoas mortas, assassinados ou julgadas. Então, tudo isso faz com que as pessoas se recordem continuamente. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 311).

Com um cenário a céu aberto dedicado à história, Córdoba acabou se consagrando, sobretudo depois de Cristina Bajo, como um reduto importante, uma espécie de celeiro de escritores dedicados à construção de romances

literário (e também escritor de uma obra que pode ser lida como um romance histórico) valorizam cidades e lugares construídos ficcionalmente e que, por sua verossimilhança, acabam sendo tomados como verdadeiros por milhares de leitores pelo mundo. Sobre esse tema específico, indica-se a leitura de *Lugares novelescos que seguir buscando*, matéria publicada no suplemento cultural do jornal *El País*, de autoria de Flor Gragera de León. Mais informações nas Referências.

históricos. Não cabe, aqui, claro, a análise particular da qualidade literária da enxurrada de nomes¹⁷¹ que aproveitou a corrente e o sucesso bajoniano. Com relação a isso, aliás, o autor Alejo Carbonell, em uma tentativa recente de realizar uma antologia a respeito da nova narrativa cordobesa, com destaque para os trabalhos de autoria feminina, relembra o quanto as últimas décadas têm demonstrado certa hegemonia da narrativa, ponderando, ainda, a respeito dos movimentos do mercado editorial e sua consequente injeção de capital. De acordo com ele, nos últimos anos, criou-se certa proposta de fabricação de *best sellers* cordobeses, que “[...] comienza a cimentarse a partir del género conocido como novela histórica y que tiene a las mujeres como principales protagonistas¹⁷².” (CARBONELL, 2008, p. 13).

Por ora, interessa, sim, valorizar o fato de que tal modalidade narrativa, muito por conta de Cristina Bajo, acabou ganhando ainda mais fôlego para o seu desenvolvimento e incremento no disputado mercado editorial argentino. Vale lembrar que, oportunamente, o romance *Como vivido cien veces* acabou gozando de um importante contexto literário, haja visto que, como já dito nos capítulos anteriores, desde a década de oitenta, o romance histórico passava a protagonizar uma série de inovações de ordem estética, convergindo com um espírito de busca e interesse pela re-escrita e revisão da história em países da América Latina.

Em 2011, por exemplo, a *Feria del Libro* de Córdoba reservou espaço especial para a apresentação de escritoras de romance histórico, dentre elas, Cristina Bajo. Questionadas sobre o fato de a modalidade narrativa ter mais ou menos adesão em Córdoba, distintos comentários foram realizados. No caso de Bajo, a impressão era a de que o destaque e interesse dos leitores para obras que ficcionalizam a história corresponder a “la tendencia”, ponderando,

¹⁷¹ Em uma listagem breve, sem a preocupação de construir preceitos mais específicos para uma seção de historiografia literária, pode-se dizer que, depois de Cristina Bajo, o mercado editorial acabou investindo diretamente na promoção e no desenvolvimento de novos escritores de romances históricos. Apenas em solo cordobês, podem ser citados os nomes de Reyna Carranza, Mabel Pagano, Cristina Loza, Florencia Bonelli, Viviana Rivero, entre outras. (LA MAÑANA DE CÓRDOBA, 2011). Paralelamente, o nome de María Teresa Andruetto merece atenção especial, ainda que a escritora tenha um franco e respeitável trabalho também na esfera da literatura infantil e infanto-juvenil. No que diz respeito ao seu trabalho na vertente de ficção histórica, vale a menção da obra *La lengua madre* (2010).

¹⁷² “[...] começa a ser cimentada a partir do gênero conhecido como romance histórico e que tem as mulheres como principais protagonistas.”.

portanto, o fato de que o destaque à modalidade narrativa ser recorrente “en casi todas las ferias [literarias] de la Argentina” (BAJO *apud* LA MAÑANA DE CÓRDOBA, 2011). Parecendo estar mais entusiasmada com as águas ferventes do público cordobês, a escritora Cristina Loza prefere pensar que, “En Córdoba hay una especial predilección por el género, un género que cultiva una especial mirada sobre la historia, una mirada rigurosa pero al mismo tiempo, en la vereda opuesta del revisionismo¹⁷³.” (LOZA *apud* LA MAÑANA DE CÓRDOBA, 2011).

O comentário de Loza, aliás, far-se-á bastante oportuno no capítulo oitavo, quando a dissertação terá dedicação especial para a análise da poética bajoniana. De qualquer maneira, é relevante o entendimento de que Córdoba acaba por insinuar uma predileção para a ficção que busca nos recortes históricos o seu primeiro e grande ponto de partida. Não é apenas o romance histórico que parece ter vez na província; Cristina Bajo chama a atenção para a busca contínua de livros de discurso histórico por parte dos leitores cordobeses, presentes, muitas vezes, com o mesmo destaque e atenção, nas vitrines das livrarias:

Eu lhe digo que Córdoba é uma das poucas províncias onde os livros da dita história são vendidos nas livrarias da rua, para o público comum. Em nenhuma outra província, nem sequer em Buenos Aires... Em Buenos Aires, você tem que ir até uma livraria que esteja dedicada somente para esse tema, ou seja, não a qualquer história contada, mas algo relacionado a investigações históricas. Bom, esses livros, com raras exceções, não irá encontrá-los nas livrarias comuns. Aqui sim. Então, isso que estou dizendo é uma coisa do cordobês. Para o cordobês é muito, muito importante a história. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 291).

Diante de toda a influência discursiva atrelada à Córdoba, faz-se necessário, então, um aparte a seguir sobre a presença e importância dessa região para a constituição da história argentina.

¹⁷³ “Em Córdoba, há uma especial predileção pelo gênero, um gênero que cultiva um olhar especial sobre a história, um olhar rigoroso, mas, ao mesmo tempo, no caminho oposto do revisionismo.”.

5 CÓRDOBA: O EPICENTRO PARA ECOAR A PERSPECTIVA DE UMA ESCRITORA

Estando a noroeste de Buenos Aires, Córdoba sempre demarcou representatividade para as questões de ordem social e econômica, sendo palco de profundas erupções históricas, desde o século XIX, já como reflexo da Revolução de Maio de 1810, e, em seguida, com o desenrolar das guerras civis argentinas. Além de ser a segunda maior província da República, destacam-se também os dados voltados ao povo cordobês. Tratando de construir uma espécie de diagnóstico para o espírito crítico do seu próprio povo, a escritora Cristina Bajo acaba confessando: “No es fácil ser cordobés, porque nacimos de una desobediencia, porque nos castigaron con una injusticia y porque nuestros fundadores eran algo raros: traían más libros que armas¹⁷⁴” (BAJO *apud* EL LITORAL.COM, 2009). Ainda falando sobre o caráter cordobês, vale destacar outro rememoração da escritora:

Sabe o que acontece com o cordobês? O cordobês, bem ou mal, não vou dizer que sempre tenha razão quando protagoniza alguma discussão, mas sempre tem alguma razão para começá-la. Bem ou mal, não baixa a cabeça, não se cala, ou seja: não lhe pode mentir, não lhe pode fazê-lo acreditar que isso é assim, sem explicações, e deixá-lo calado. Bem ou mal, como lhe disse, acaba reagindo. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 298).

Também por conta dessa munção intelectual que tornou inesquecível e diferenciada a sua condição fundacional, Córdoba tenha sido vislumbrada como um “**oasis intelectual** en medio del ambiente atorbellinado por la empresa de afirmación conquistadora¹⁷⁵” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 30, grifos nossos).

Já no início do século XVII, o nascimento da Universidad de Córdoba, em 1613, uma das primeiras universidades fundadas na América Latina, consagrou a área como um ponto de encontro das letras e da ilustração, o que

¹⁷⁴ “Não é fácil ser cordobês, porque nascemos de uma desobediência, porque nos castigaram com uma injustiça e porque nossos fundadores eram um tanto quanto estranhos: traziam mais livros do que armas.”.

¹⁷⁵ “oásis intelectual em meio ao ambiente atortoado por conta da tentativa de afirmação conquistadora.”.

seria ainda mais potencializado com a chegada e com o desenvolvimento da Companhia de Jesus (BESTANI, 1998). A relação entre Universidade e Companhia, aliás, é inevitável, uma vez que, de acordo com Giménez Pastor, “La Compañía de Jesús concentró allí su actividad espiritual, suscitando afán de saber y hábitos de escuela que fueron cimiento de la primera universidad religiosa erigida en estas tierras¹⁷⁶.” (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 30).

Cristina Bajo é determinada a reforçar essa diferenciação e espécie de paixão pelo conhecimento do povo cordobês, presente desde a chegada do fundador, Jerónimo Luis de Cabrera, e os demais conquistadores (citando, inclusive, o nome de Damián Osorio, referência histórica para a formulação da protagonista ficcional Luz Osorio):

En Córdoba, varias damas y caballeros que vinieron con Jerónimo Luis de Cabrera traían sus libros a cuesta. Algunos eran los llamados “para hacer recurso de ellos” como manuales para el trazado de mapas, textos sobre navegación, estudios de minerales: **Damián Osorio** traía un libro de mano de la regla de arcabuz... y varios en latín, que en general trataban sobre temas religiosos o de meditación...¹⁷⁷ (BAJO, 1998, p. 29, grifos nossos).

Certamente, a herança de ilustração deixada também pelos jesuítas – expulsos de Córdoba e de todo o país em 1767 – acabou tornando-se uma das justificativas que ligam a província e sua gente com o fascínio pelos dados históricos. Córdoba, nesta leitura, passa a ser certamente um exemplo notório de la “ciudad letrada” tão aludida por Ángel Rama (1998). Tratar-se-ia, nesse sentido, da construção de um espírito investigativo e de busca em relação a um protótipo identitário e a sensação de pertencimento que tanto parece mexer com o componente argentino. Aludindo ao historiador Juan Garro, Rosa Bestani relembra como os jesuítas contribuíram para a construção da ilustração na região, já que

[...] introducían las artes liberales y con ellas el precioso invento de Gutenberg, sistematizaban con infinita paciencia, los principales

¹⁷⁶ “A Companhia de Jesus concentrou ali sua atividade espiritual, suscitando o afã pelo saber e hábitos de escola que foram alicerce da primeira universidade religiosa nestas terras.”

¹⁷⁷ “Em Córdoba, várias damas e cavalheiros que vieram com Jerónimo Luis de Cabrera traziam seus livros consigo. Alguns eram os conhecidos “para fazer uso deles”, como manuais para o traçado de mapas, textos sobre navegação, estudos de minerais: Damián Osorio trazia um livro de mão sobre as regras de uso do arcabuz [arma antiga de fogo]... e vários em latim, que, em geral, tratavam sobre temas religiosos ou de meditação...”

dialectos indígenas, echaban las bases de la geografía y de la historia colonial en libros llenos de útiles enseñanzas¹⁷⁸. (GARRO apud BESTANI, 1998, p. 07).

A politização e a proximidade de muitos indivíduos garantiram que Córdoba (província e capital) concentrasse importantes feitos. No século XX, enumera-se o protagonismo em acontecimentos memoráveis, tais como a Reforma Universitária de 1918; o Movimento Popular que ocorreu em 1969, conhecido como Cordobazo; a força contrária ao Partido Peronista, chamada Sabattinismo; além do movimento do Navarrazo, responsável por tirar do poder do governo de Córdoba Ricardo Obregón Cano, na tentativa de ferir a entidade democrática argentina (PHILP, 2009).

Cada um desses momentos históricos explica o fato de Córdoba ter sido sempre simbolizada como uma espécie de zona de trânsito, um eixo de trocas e multiplicações de ideias: “[...] la ciudad de Córdoba era, como se decía entonces, la “llave” de las comunicaciones del país, en el interior, y por donde pasaban los caminos para los distintos rumbos del territorio nacional y para los países vecinos del norte y oeste¹⁷⁹,” (BEST, 1983, p. 57). O entendimento de tal importância, aliás, é também plasmado no romance *Como vivido cien veces* em diversas situações ao longo da narrativa, a partir de falas do personagem ficcional Brian Harrison ou, ainda, como exemplo a seguir, em um diálogo relevante entre os personagens ficcionais Saint-Jacques e Carlos Osorio:

Saint-Jacques le preguntó [a Don Carlos] si creía que aquellos triunfos revertirían la opinión popular en favor de Paz.

- De la ciudad y gente acomodada, sí. Son comerciantes o hacendados a quienes la fortuna vuelve caustos y prefieren que la política se muestre clara antes de tomar partido. Pero la campaña... en verdad, lo dudo. Mucho de ellos toman la moderación de Paz por debilidad; si el Manco no juega bien sus trunfos, caeremos bajo la influencia de Quiroga u otro como él. **Buenos Aires no nos perderá de vista, somos un punto estratégico en el país. O reafirmamos nuestra importancia, o nos tomarán de potrero cuantos ejércitos nos crucen**¹⁸⁰. (BAJO, 1997, p. 94, grifos nossos).

¹⁷⁸ “[...] introduziam as artes liberais e, com elas, o precioso invento de Gutenberg; sistematizavam, com infinita paciência, os principais dialetos indígenas, tiravam as bases da geografia e da história colonial de livros cheios de ensinamentos úteis.”.

¹⁷⁹ “[...] a cidade de Córdoba era, como se dizia então, a “chave” das comunicações do país, no interior, e, por onde passavam os caminhos para diferentes rumos do território nacional e para os países vizinhos do norte e oeste.”.

¹⁸⁰ “Saint-Jacques lhe perguntou [a Don Carlos] se ele acreditava que aqueles trunfos reverteriam a opinião popular a favor de Paz.

Essa maneira de reconstruir a memorialística a partir de evidências de micro-histórias será bem demarcada no momento em que a poética bajoniana for melhor desenvolvida. Vale endossar, aqui, que não se espera com esse raciocínio dizer que Córdoba assegura em si e em relação a todo o país uma unidade sólida, ao contrário. O que é evidenciado aqui é justamente uma Córdoba babilônica, com lentes semelhantes às utilizadas pelo eu lírico de Luis de Tejeda¹⁸¹:

La ciudad de Babilonia
aquella confusa Patria,
encanto de mis sentidos,
laberinto de mi alma;¹⁸² (TEJEDA, 1916, p. 83).

Se a evocação como labirinto da alma pode ser, para alguns críticos literários, fruto muito mais atrelado à exaltação lírica, substrato de um poeta ufanista e ligado diretamente às origens de sua cidade, é possível encontrar em *Facundo* (1845), obra seminal de Domingo Faustino Sarmiento, a evidência capaz de justificar a representatividade de Córdoba:

Las ciudades argentinas tienen la fisonomía regular de casi todas las ciudades americanas: sus calles cortadas en ángulos rectos, su población diseminada en una ancha superficie, **si se exceptúa a Córdoba**, que, edificada en corto y limitado recinto, tiene todas las apariencias de una ciudad europea, a que dan mayor realce la multitud de torres y cúpulas de sus numerosos y magníficos templos. **La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; ahí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que**

- Da cidade e das pessoas acomodadas, sim. São comerciantes ou fazendeiros a quem a fortuna lhes torna castos e preferem que a política se mostre clara antes de tomar algum partido. Mas quanto à campanha... Na verdade, eu duvido. Muitos deles tomam a moderação de Paz como uma fraqueza; se o Manco não conseguir triunfar, cairemos por conta da influência de Quiroga ou outro como ele. Buenos Aires não nos perderá de vista, somos um ponto estratégico no país. Ou reafirmamos nossa importância, ou nos tomarão como um lugar para as crias quantos exércitos cruzarem em nosso caminho.”

¹⁸¹ De acordo com grande parte das historiografias literárias argentinas e hispano-americanas, além de registros e homenagens da própria *Academia Argentina de Letras* (1973), Luis de Tejeda é representado como o primeiro poeta argentino. Uma de suas obras mais relevantes, o conjunto de poemas *El peregrino en Babilonia y otros poemas*, valoriza a poesia barroca produzida no continente americano, dando destaque para a representatividade de Córdoba como um ponto de interseção de culturas e da própria história argentina (PASTOR, 1945).

¹⁸² “A cidade da Babilônia
aquela confusa Pátria,
encanto dos meu sentidos,
labirinto da minh'alma.”

caracteriza, en fin, a los pueblos cultos¹⁸³. (SARMIENTO, 1999, p. 29-30, grifos nossos).

Ainda que a lógica sarmentina, sedimentada em uma proposta pedagógica e nacional dualista, responsável por catalogar em polos antagônicos civilização e barbárie, merece destaque o fato de que a preponderância histórica de Córdoba não deixou de ser citada e reconhecida. O crítico Jorge Bracamonte, em um ensaio comparativo sobre duas obras literárias que dão conta de recontar passados contemporâneos do país¹⁸⁴, evidenciou ainda a tensão de duas faces de Córdoba, ponderando a respeito da diferenciação entre a “[...] Córdoba industrial, revolucionaria, utopista, movilizadora, abierta a cambios, vanguardista vs. la Córdoba conservadora, vigilante del orden y estática, atrasada, cerrada, reaccionaria.”¹⁸⁵ (BRACAMONTE, 2001, p. 136).

Historicamente, a estratégica centralidade geográfica de Córdoba parece mesmo ter agido psicologicamente no arrojo e no desejo do seu povo para conservar a sua memória e o seu imaginário. Por memória, entende-se aqui não apenas aquela que está voltada aos preceitos da história escrita, assegurada pelos historiadores, mas, também, aquele tipo de patrimônio comum, a memória coletiva, que é viva, expandindo-se a partir dos relatos de pessoas comuns, dos seus registros individuais, das suas versões para determinado acontecimento e, é claro, daquelas obras ficcionais que fazem parte da sua formação (HALBWACHS, 2011). Ao longo das páginas do romance bajoniano, será visível a influência desses registros presentes na memória cordobesa, criando uma nova perspectiva não somente da história

¹⁸³ “As cidades argentinas têm a fisionomia regular de quase todas as cidades americanas: suas ruas cortadas em ângulos retos, sua população disseminada em uma ampla superfície, excetua-se Córdoba, que, edificada em um curto e limitado recinto, tem todas as aparências de uma riqueza europeia, dando-lhe realce a multiplicidade de torres e cúpulas de seus numerosos e magníficos templos. A cidade é o centro da civilização argentina, espanhola, europeia; aí estão os ateliês de artes, as lojas do comércio, as escolas e colégios, os juizados, todo o que caracteriza, enfim, os povos cultos.”

¹⁸⁴ Demarcando a centralidade de Córdoba para a composição de narrativas que (re)constroem a história, Bracamonte pondera sobre os romances *Hay cenizas en el viento* (1982), de Carlos Dámaso Martínez, e *Una luz muy lejana* (1966), de Daniel Moyano. Mais informações sobre o ensaio nas Referências.

¹⁸⁵ “[...] Córdoba industrial, revolucionária, utópica, mobilizadora, aberta a mudanças, vanguardista vs. a Córdoba conservadora, vigilante da ordem e estática, atrasada, fechada, reacionária.”

argentina, mas sim, do ponto de enunciação de onde ela provém. Em sua historiografia literária, Arturo Giménez Pastor demarca Córdoba como

[...] una ciudad literalmente mediterránea; en su comarca un hito señala el punto central del actual territorio argentino; la serranía en que está emplazada la circunda como una espaciosa corona mural; todo ello propicio a un docto ensimismamiento en concentrada atmósfera social la caracterizó de antiguo como foco singular de pensamiento y estudio¹⁸⁶. (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 29).

A reavaliação e a discussão do passado no romance histórico de Cristina Bajo articulam não só uma fusão e um diálogo entre os planos da história e da ficção. Há, principalmente, uma quebra no eixo de se sediar o discurso histórico no país, este que é costumeiramente engendrado a partir dos registros presentes na capital federal argentina. Isso não significa um dualismo entre Buenos Aires e Córdoba, muito menos que haja uma percepção maniqueísta em tal comparação. Entende-se, aliás, que a própria existência do romance histórico e de sua concepção na pós-modernidade dê conta de repelir uma noção, de certa forma, imatura. O que se quer dizer aqui é que, ao abrir espaço para outro baú de recordações, cujas memórias parecem ser tão latentes, a escritora já larga com grandes chances de oferecer uma nova proposta de se pensar e viver a história e o sujeito-argentino.

A ideia, comum a muitos intelectuais no país, tal como comenta a romancista María Esther de Miguel, em entrevista especial para Mercedes Giuffré, é que se pense além do prisma de Buenos Aires, que se encare a Argentina como um país maior, heterogêneo, feito e constituído também pelo seu interior. Sobre isso, destaca-se uma pergunta retórica inquietante: “[...] el ‘interior’ es el país. Entonces, Buenos Aires, ¿qué es?” (ESTHER DE MIGUEL, María *apud* GIUFFRÉ, 2004, p. 75).

A ousadia de Cristina Bajo – e, sobretudo, da leitura possível em relação ao romance – não está no fato de se perceber um evento histórico criativamente tecido com imagens e recortes a partir da realidade vivenciada no interior. A ambiguidade está na razão de um interior que é a interioridade,

¹⁸⁶ “[...] uma cidade literalmente mediterrânea; em sua comarca, um marco assinala o ponto central do atual território argentino; a região serrana onde está situada a circunda como um muro, uma espaçosa coroa; tudo isso propiciou a uma doura recolhida íntima, em concentrada atmosfera social, o que a caracterizou desde sempre como um foco singular de pensamento e estudo.”.

aquilo que por muito estava escondido e que tem relação com uma busca constante: a do ser argentino. A proliferação e o vigor de novos trabalhos a partir do interior, das províncias, como comentado anteriormente, não está localizada apenas em Córdoba, mas parece mesmo ser um dado revelador no país, de acordo com Mercedes Giuffré: “Es mucho lo que se escribe en las provincias y mucha la necesidad de reconstruir la memoria a nivel local, en cada pueblo y pequeña ciudad de nuestra geografía.”¹⁸⁷ (GIUFFRÉ, 2004, p. 37-38).

Sobre tal esforço de enunciação proveniente das províncias argentinas e, pontualmente, de Córdoba, para destacar sua relevância e fazer-se conhecida, parece interessante apresentar um trecho do raro *Álbum de la provincia de Córdoba* (1927), de autoria de Alfredo Escobar Uribe e Gontrán Ellauri Obligado. Em uma espécie de prólogo, os dois autores corroboram:

En su compilación variada, selecta e interesante, bajo la faz cultural de un pueblo, hemos dedicado entusiasmos, constancia y energía, sin desmayar un momento, en la convicción plena que servirá para demostrar que **Córdoba en su hora presente y fecunda, lucha ardorosa y tenazmente por ocupar sitio prominente en el concierto de los pueblos progresistas y laboriosos de la Nación Argentina.**

No es nuevo que las provincias pugnen por superarse con obras análogas a la nuestra, dentro de sus conveniencias recíprocas; y es porque en ellas se traduce del modo más tangible y elocuente, **la personificación de la individualidad colectiva a lo largo de las líneas que fijan sus dominios,** constituyendo así el anhelo del progreso y la vitalidad de sus habitantes.¹⁸⁸ (ESCOBAR URIBE; ELLAURI OBLIGADO, 1927, V, grifos nossos).

Permite-se aqui uma relação talvez inusitada, mas que, para a leitura desta dissertação, apresenta um tom de oportuna essencialidade. Quando se pensa em Walter Scott, remete-se diretamente à condição do romance histórico romântico e da formulação do herói médio. Disso pretende-se não haver mais

¹⁸⁷ “É muito o que se escreve nas províncias e grande é a necessidade de reconstruir a memória a um nível local, em cada povo e em cada pequena cidade de nossa geografia.”

¹⁸⁸ “Em sua composição variada, seleta e interessante, segundo a face cultural de um povo, temos dedicado entusiasmos, constância e energia, sem nos abater por nenhum momento, na convicção plena que servirá para demonstrar que Córdoba em sua hora presente e fecunda, luta ardorosamente e tenazmente para ocupar um lugar proeminente no concerto dos povos progressistas e laboriosos de Nação Argentina.

Não é novo que as províncias lutem para superar-se com obras análogas a nossa [referindo-se ao trabalho de outras províncias, quando comparado com Córdoba], dentro de suas conveniências recíprocas; e é porque nelas se traduz, do modo mais tangível e eloquente, a personificação da individualidade coletiva ao longo das linhas que determinam os seus domínios, constituindo, assim, o desejo do progresso e a vitalidade dos seus habitantes.”

dúvida. No entanto, poucos (tal como José de Alencar, segundo Rodríguez Monegal) avaliam a sua condição no que diz respeito ao local de enunciação do trabalho scottiano (ESTEVES, 1998). É a provável condição de ser escocês em meio a um recorte histórico com supremacia inglesa que permite a avaliação, a condição de uma perspectiva diversa, que esteve, em grande parte do tempo, às margens. Essa relação é feita exatamente para demonstrar como se percebe Cristina Bajo enquanto escritora e a consequente elaboração de *Como vivido cien veces*. Destaca-se, mais uma vez, a condição de ser cordobês e a possibilidade de tal imaginário no momento de criar um romance histórico. É claro que o fato de nascer em uma localidade não irá garantir os louros para uma obra e a certeza de uma re-elaboração do passado. Isso, evidentemente, fica por conta da habilidade de realizar a interseção entre os planos histórico e individual, a questão-chave já destacada por Fredric Jameson, além, é claro, da notoriedade de elaboração do gênero romanesco.

Há ciência aqui do perigo de se entender a perspectiva cordobesa, antes presa à margem, como um novo paradigma, em algum aspecto, uma espécie de literatura de resistência. Seguindo uma premissa da pós-modernidade, não se trata de criar um novo centro (HUTCHEON, 1991) ou dar privilégio para aquilo que parece tendência no romance histórico, o dito “ex-cêntrico”. A reflexão apenas busca valorizar, como já demarcado anteriormente, a equação do refletir e do multiplicar as perspectivas a ponto de destituir uma única verdade (se é que exista alguma verdade), buscando o importante plural, as eventuais verdades. Sacramentando a reflexão insistentemente postulada, Giuffré reitera: “La verdad histórica, necesariamente, debe ser reemplazada por *pequeñas verdades*.¹⁸⁹” (GIUFFRÉ, 2004, p. 35, *grifos nossos*).

¹⁸⁹ “A verdade histórica, necesariamente, deve ser substituída por *pequeñas verdades*.”

6 UM NOVO CAPÍTULO PARA A GUERRA CIVIL ARGENTINA

Arquitetada a representatividade histórica de Córdoba para a realidade latino-americana (já pincelando com alguns fragmentos romanescos como a mesma foi plasmada por Bajo) e argentina, começa a ser possível discorrer a respeito de um ponto nevrálgico para o romance *Como vivido cien veces*: a escolha e recorte da matéria histórica a ser ficcionalizada. Tal como já visto, a partir da década de oitenta do século XX, passou a ser visualizado nos romances, pensando em uma maior preponderância, a escolha de reconstruções de personagens históricos ou acontecimentos menos abordados pela historiografia e historiografia literária. A possibilidade de se recriar um fato histórico ficcionalmente a partir da perspectiva cordobesa facilitou ainda mais que essa tendência pudesse aparecer com vitalidade e vigor.

Assim, Cristina Bajo parece sair de uma possível zona de conforto discursiva encontrada por muitos romancistas até então (em sua maioria, atentos a eventos, a priori, mais emblemáticos como a Revolução de Maio ou, ainda, pontualmente, a personalidades polêmicas como Juan Manuel de Rosas), escolhendo, para isso, um momento temporal chave para a constituição argentina pós-independentista. Fala-se aqui das guerras civis (muitas vezes, evocadas como simplesmente guerra civil argentina) que assolaram por décadas o país, talvez, não muito conhecidas entre os leitores não argentinos, mas de uma fundamental responsabilidade na historiografia para a constituição do bipartidarismo (*unitarios* e *federales*) que iriam acabar mudando o mapa da Argentina em prol de uma centralidade pouco observada em toda a América Latina.

Para se entender de uma maneira minimamente coerente o que significaram as guerras civis argentinas e, por consequência, o que as motivou, é necessário voltar alguns anos, demarcando o contexto que acabou deflagrando a Revolução de Maio de 1810, o que deu início à fundação da Argentina após a influência e tutela do Vice-Reinado do Rio da Prata, então posse da coroa espanhola. Segundo o historiador Félix Best, uma conjuntura nada simples passou a ser responsável pelo instinto independentista argentino (características, aliás, pensando em uma realidade das então demais colônias

latino-americanas, bastante conhecidas). Dentre os principais motivos, passaram a agir negativamente o monopólio espanhol; a tendência de impedir a influência *criolla* em diversas decisões políticas ou cargos representativos; a existência de um núcleo seletivo de nativos cultos com o pretensão de direito de governar; a erupção cada vez maior de nativos com ideias libertárias; o fato de as doutrinas em voga parecerem estar, cada vez mais, alheias e contrárias ao poder monárquico, um reflexo da já comentada influência da Revolução Francesa no velho continente e, anteriormente, da revolução norte-americana contra o pagamento de impostos; e, por último, a invasão napoleônica que acabou culminando na abdicação de Fernando VII (BEST, 1983).

Diante de um cenário efervescente, a Revolução de Maio passou a ser uma inevitável explosão em um meio já devidamente dinamitado. O que se postulou depois do evento, como era de se esperar, não foi uma calmaria, ao contrário. Passava a existir um ambiente confuso propício para o início da instituição de outra forma de centralização do poder, de interesses e disputas entre os *caudillos*. A instituição de uma Junta Revolucionária (BEST, 1883), ao invés de permitir a união entre as províncias, simplesmente descortinou uma série de pensamentos distoantes e de reivindicações, já que Buenos Aires passava a iniciar a sua insistência para a convergência de interesses políticos e culturais. Daí, então, Córdoba passa a representar o contrapeso, a personificação de muitas das outras províncias não dispostas a abrir mão facilmente de sua imaginada e vívida relevância.

Todo el interior – salvo Salta – con la intendencia de Córdoba al frente, se había alzado contra la junta revolucionaria no acatándola; lo propio sucedía en Montevideo, Paraguay y Potosí. El enemigo más cercano y amenazante y a la vez más fácil de vencer, según lo expresado, era el interior, por que había que eliminarlo primero¹⁹⁰. (BEST, 1983, p. 165).

Esclarecidos alguns dos pontos principais que sacudiam essa faixa temporal na Argentina, conduzindo o pensamento e o imaginário social,

¹⁹⁰ “O interior todo – com exceção de Salta – com o governo de Córdoba à frente, havia se alçado contra a Junta Revolucionária, não acatando as suas ordens; isso também acontecia em Montevideú, Paraguai e Potosí. O inimigo mais próximo e ameaçante e, de certa forma, mais fácil de vencer, segundo o que era expressado, era o interior, porque era preciso eliminá-lo primeiro. ”.

começa a ficar mais claro o porquê de um choque entre Buenos Aires e outras províncias do interior. Como consequência disso e como forma de demarcar a disputa pelos interesses de construção de uma nação, as guerras civis acabaram por se tornar, infelizmente, inevitáveis. Na trama bajoniana, logo no segundo capítulo do romance, a voz do narrador dá conta de expandir ainda mais o cenário histórico conturbado, destacando as pressões sofridas pelo general Manuel Dorrego (federalista, que, naquela circunstância, respondia pelo governo da província de Buenos Aires, sendo a figura que ainda permitia o mínimo de contato sadio entre Buenos Aires e o interior):

Dorrego, después de restablecer los vínculos con las provincias, propició rápidamente la formación de un Congreso Constituyente que legalizara la forma federal de gobierno mediante el voto de los pueblos. Desgraciadamente, esto no fue suficiente para afianzar su posición en Buenos Aires, donde la campaña, aunque federal, estaba bajo la influencia de don Juan Manuel de Rosas.

[...]

La prensa lo atacaba ferozmente y tuvo que dictar una ley restringiendo la libertad de prensa, cosa que le desagradaba: había vivido un tiempo en los Estados Unidos y admiraba las libertades civiles.

El Tratado de Paz con el Imperio desprestigiaba su figura. El país desangrado, arruinado, se sumergía en la desorientación y el temor¹⁹¹. (BAJO, 1997, p. 25).

Seguindo a descrição presente na historiografia oficial, como é o caso da obra de Félix Best, a delimitação do conflito reconstruída por Bajo forma parte do que se conhece como a subdivisão *Guerras Civiles del Litoral e Interior*, representadas por dois períodos distintos, tendo ocorrido o primeiro entre 1812 e 1821 e, logo depois, entre 1826 e 1831 (BEST, 1983). No romance histórico, por sua vez, a segunda etapa será a escolhida diretamente para o trabalho de reconstrução ficcional. É interessante, pois, que, na trama ficcional, a

¹⁹¹ “Dorrego, depois de restabelecer os vínculos com as províncias, rapidamente propiciou a formação de um Congresso Constituinte que legalizara a forma federal do governo mediante o voto do povo. Desgraçadamente, isto não foi suficiente para afiançar sua posição em Buenos Aires, onde a campanha, ainda que federal, estava sob influência de Don Juan Manuel de Rosas.

[...]

A imprensa o atacava ferozmente e teve que ditar uma lei restringindo a liberdade de imprensa, coisa que lhe desagradava: havia vivido um tempo nos Estados Unidos e admirava as liberdades civis.

O Tratado de Paz com o Império prestigiava sua figura. O país, sangrando, arruinado, submergia-se na desorientação e no temor.”.

instabilidade e os resultados dos conflitos são colhidos na continuidade de 1831, chegando, ao menos no último capítulo, até outubro de 1835.

Não se entende aqui que o fato de Bajo optar por não acompanhar exatamente a faixa proposta em algumas historiografias resulte em um anacronismo temporal por parte da escritora, ao contrário. Para essa leitura realizada da obra, na verdade, há a impressão de que autora não usa essa subdivisão estática presente na historiografia como uma argumentação, uma reflexão que não acata estritamente datas congeladas, mas que, sim, dá importância à continuidade de efeitos e resquícios do que é vivenciado pelo povo – por quem, como diz a própria escritora cordobesa, faz a história. A não resolução do evento em 1831, em alguma medida, garante, então, outros dois trunfos da reconstrução calcada pelo romance: 1) a argumentação contemporânea para endossar que nenhum discurso histórico é um fenômeno estável, exato e objetivo, e que, portanto, está sempre submetido a novos olhares; 2) a possibilidade de se pensar as guerras civis a partir da perspectiva do interior – particularmente cordobesa – implica, sem sombra de dúvida, em uma não filiação direta a subdivisões dadas pela historiografia oficial, oferecendo uma discussão, inclusive, sobre os efeitos do conflito em períodos que transcendem a faixas estritas do tempo.

A escolha desse evento pontual por tudo isso – infere-se – aponta muito mais do que uma decisão para brindar um sucesso todavia não bem explorado. Isso porque, como a própria história hegemônica dá conta de explicar, o local de enunciação da escritora parece guardar protagonismo em muitas das batalhas ocorridas, o que permitiu com que Córdoba situasse uma espécie de

teatro casi exclusivo de algunas campañas de la guerra civil, aunque también región de tránsito para las campañas de la dicha guerra, que se desarrollaran en el oeste y noroeste argentinos, y para las de la guerra de la independencia, en iguales fronteras, es decir, que **por ella pasaron las tropas con abastecimientos destinados a los ejércitos que allí operaron**¹⁹². (BEST, 1983, p. 55, grifos nossos).

¹⁹² “teatro quase exclusivo de algumas campanhas da guerra civil, ainda que seja também uma região de trânsito para as campanhas de dita guerra, que se desenrolaram no oeste e noroeste argentinos, e, para as guerras da independência, nas mesmas fronteiras, quer dizer, que por ela [por Córdoba] passaram as tropas com abastecimentos destinados aos exércitos que ali operaram.”.

Ser palco fundamental de muitas das batalhas vai além de simplesmente sediar a história. No caso de Córdoba, significou assumir uma função de entreposto comercial, uma vez que “La industria y producción cordobesas, podían contribuir en los abastecimientos de vestir, equipar, etc. a los ejércitos, y en la provisión de animales de uso y consumo militar para la guerra exterior y con el indio, en medida importante¹⁹³.” (BEST, 1983, p. 58). Mais do que isso, a passagem de personagens históricos, advindos de diversas partes do que tentava ser a Argentina após o terremoto de uma revolução, fortaleceu a personificação cordobesa para o trânsito de uma mercadoria inestimável: a reflexão, tal como frisado no capítulo anterior.

Em um de seus trabalhos para examinar o rumo tomado pela história de seu país, María Rosa Lojo relembra que o fuzilamento de Manuel Dorrego acabou consagrando o estopim histórico necessário para o desencadeamento das guerras civis (LOJO, 2005). Cristina Bajo parece adotar semelhante perspectiva ao ler os fatos históricos, tornando o assassinato de Dorrego e o consequente golpe de estado unitarista de Lavalle como a irrupção coletiva responsável por catapultar a mudança no plano individual da protagonista do seu romance e, evidentemente, também no plano coletivo. Sobre esse cenário reconstruído ficcionalmente, valoriza-se a seguinte passagem, presente no capítulo segundo do romance:

Y una de esas mañanas anteriores a la Nochebuena, llegó un jinete al galope agitando el poncho sobre la cabeza. “**¡Desgracia, desgracia!**”, gritaba; era el chasque de los Quintana, de Arroyito, con el parte del **fusilamiento de Dorrego. La noticia se extendía cual incendio llevada por sucesivos mensajeros a los puntos más distantes del país.**

Al atardecer se supo que el gobernador de Córdoba, don Juan Bautista Bustos, había mandado parte a las provincias vecinas instando a sus caudillos a unirse contra Lavalle. Éste había designado para ocupar la provincia a uno de sus más brillantes oficiales: el general José María Paz, encargado de extender la revolución por el Interior.

Era la guerra civil.

Luz no olvidaría aquel día: iba a signar el resto de su vida¹⁹⁴.
(BAJO, 1997, p. 30, grifos nossos).

¹⁹³ “A indústria e produção cordobesas poderiam contribuir com os abastecimentos de vestir, equipar etc., aos exércitos, e na provisão de animais de uso e consumo militar para a guerra no exterior e com o índio, de maneira importante.”.

¹⁹⁴ “E uma dessas manhãs anteriores à véspera de Natal, chegou um soldado a galope, agitando o poncho sobre a cabeça. “Desgraça, desgraça!”, gritava; era o mensageiro dos

O historiador Félix Best, por sua vez, prefere entender o desenrolar desse sucesso histórico como um resultado anterior a tal fato evocado por Lojo e Bajo, sendo desencadeado, na verdade, por uma não preocupação do governo dos revolucionários a respeito do tipo de estrutura política que deveria substituir o vice-reinado, não formando, portanto, uma opinião pública sólida quanto os caminhos por vir (BEST, 1983).

Parte das forças impostas nas guerras civis demarca, então, a construção de reservas militares provenientes das províncias contra o poder central instituído. No auge dos conflitos, Juan Manuel de Rosas, alavancado pela forças dos *federales*, acaba derrotando a grande figura unitária, o general José María Paz, o que abriu caminho para tempos em que Buenos Aires protagonizou o início de um poder coercitivo contra grande parte do interior. Está claro, portanto, que o período das guerras civis argentinas, sobretudo a formação da luta entre *federales (colorados)* e *unitarios (celestes)*, deixa de ser um mero pano de fundo para o plano ficcional para se transformar em um evento mobilizante, aquela “irrupção coletiva” comentada por Jameson tão necessária para o desenvolvimento do romance histórico.

Do indivíduo ao povo argentino como um todo, a transformação causada pelas guerras civis pode ser resumida em diversos trechos, tais como o diálogo entre duas entidades nativas, os personagens ficcionais Felipe Osorio e o comandante Eduardo Farrell. Este, entristecido pelo cenário degradante causado e pelas motivações tomadas pelos que participavam da guerra, questiona: “- ¿Qué se hizo, mi amigo – preguntó entonces el comandante – de aquel pueblo que luchó tan denodadamente contra el despotismo español? ¿Dónde equivocamos el camino, dejando atrás la democracia y la grandeza?¹⁹⁵” (BAJO, 1997, p. 336).

Quintana, vindo de Arroyito, trazendo a notícia sobre o fuzilamento de Dorrego. A notícia se estendia como um incêndio, era levada por sucessivos mensageiros até os pontos mais distantes do país.

Ao entardecer, soube-se que o governador de Córdoba, don Juan Bautista Bustos, havia mandado representações às províncias vizinhas instando aos seus caudilhos para se unirem contra Lavalle. Este havia designado para ocupar a província um dos seus mais brilhantes oficiais: o general José María Paz, encarregado a dar continuidade à revolução pelo Interior.”.

¹⁹⁵ “O que se fez, meu amigo – perguntou, então, o comandante – daquele povo que lutou tão devotamente contra o despotismo espanhol? Onde, no caminho, será que nos equivocamos, deixando para trás a democracia e a grandeza?”.

O clima de frustração e a individualidade não são os únicos a ajudar a plasmar momentos específicos da história hegemônica. Em outro diálogo travado por Fernando Osorio e o comandante Gaspar Indarte, o último acaba fazendo uma descrição verossímil do que se passou com muitas das famílias que foram abatidas ou corrompidas pelos reflexos da guerra: “- Mis hermanos andan con las montoneras y mis hermanas, casadas y en otras provincias. Sólo mis padres y unos tíos han quedado en el valle – dijo con tristeza el capitán -. Tal parece que las familias argentinas han sido lanzadas a los vientos...”¹⁹⁶ (BAJO, 1997, p. 230).

Ser lançado ao vento é uma metáfora especial de Bajo para denotar a fragmentação sofrida pela sociedade argentina em dada época. O sopro estético alcança magnitude e força na leitura, ganhando mais fôlego para levar os leitores para as páginas seguintes.

6.1 A OPORTUNA REPRESENTAÇÃO DE UM CONFLITO PARA SE REPENSAR A DICOTOMIA CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

O contexto histórico das guerras civis argentinas – pilar fundamental para que Cristina Bajo pudesse embeber-se criativamente para a desenrolar ficcional de seu romance – revelou-se, vale-se dizer, como um ponto de partida também para aquilo que, anos depois, foi narrativizado e utilizado aos interesses da história hegemônica. Estabelecido o choque entre capital e o interior da nação, foi possível que um ideal dicotômico se estabelecesse. Sob a égide sarmentina, civilização e barbárie passam a servir como metonímias do choque entre Buenos Aires e o interior (*Europa versus América; Brancos versus criollos, gauchos e índios; Unitarios versus federales* etc), o interesse ideológico de um discurso oficial a serviço da homogenização de uma nação nascida (como todas as demais latino-americanas) a partir de um condicionante de mistura, ou, melhor dizendo, de *mezcla*.

¹⁹⁶ “- Meus irmãos andam com os montoneiros e minhas irmãs, casadas e em outras províncias. Somente os meus pais e alguns tios acabaram ficando no vale – disse com tristeza o capitão -. Assim parece que as famílias argentinas têm sido lançadas ao vento...”.

Exatamente por isso, a eventual discussão oportunizada pela obra de Cristina Bajo credencia um grande nível simbólico para o debate do próprio romance histórico enquanto modalidade narrativa e, claro, sobre algumas das suas características a partir da produção iniciada já na década de oitenta do século XX. A dimensão alcançada pela escritora torna-se ainda mais interessante quando *federales* e *unitarios* são engendrados em uma realidade comum, partem de uma mesma cidade, de uma mesma província, de uma mesma casa, de uma mesma educação, de um mesmo ventre; o fato histórico é, assim, colocado como principal regente de uma família (seria a própria Argentina?) que luta para a sua sobrevivência, para a sua necessária continuidade. Sobre isso, a *Parte III* desta dissertação assumirá função específica. Aqui, reserva-se o comentário para pensar a representatividade das guerras civis como fundamento primeiro de uma tensão colocada em xeque até a contemporaneidade, inclusive, nos estudos literários.

(Re)montando às guerras civis, Cristina Bajo possibilitará o reconhecimento, por exemplo, do componente indígena para a sociedade argentina, fato que, oficialmente, parece ter sido, durante muito tempo, propositalmente obnubilado. Ou pior: muitas vezes, no discurso histórico, a figura indígena é estranhamente – e superficialmente – apenas sentenciada como “salvaje” (BEST, 1983, p. 109). Sobre essa presença identitária em território argentino, aliás, é de grande valia algumas das ponderações de Antônio Houaiss (1972). Apesar de voltar-se para a questão linguística na América Latina, o trabalho de Houaiss traz um interessante cenário quanto à presença indígena na Argentina. A partir de quadros comparativos, o linguista pontua, por exemplo, que, ao menos em 1950, a população indígena nas terras argentinas correspondia a menos de 1% do número de toda a população. Em 1960, isso significou um estimado de 130 mil integrantes (HOUAISS, 1972).

Ainda que quase inexpressivo, o trabalho referido, em uma comparação com o mesmo ano, destaca que, no Brasil, a relação de integrantes indígenas era de 120 mil, ou seja, 10 mil a menos que na Argentina. O que, por comparação, fortalece que a representatividade indígena no país do Prata não é tão pequena assim. No caso do Brasil, é necessário fazer um aparte e destacar a advertência deixada pelo pesquisador já que, segundo ele, quase 200 tribos não puderam ser catalogadas por conta da

inacessibilidade das regiões onde habitam. A localização dessa presença ajuda a relativizar o mito branco e europeu proposto pelo ideal nacional sarmentino. É claro que os números parecem desprezíveis ao se pensar na realidade de países notoriamente conhecidos por sua base indígena, tal como Peru (mais de 3 milhões de integrantes), além de Bolívia e México (cada um com quase 2,5 milhões de integrantes entre toda a população).

A resistência ao indígena não é esquecida por Cristina Bajo, ao contrário, comporta-se como a primeira linha de força para o encaminhamento da trama ficcional, permitindo possível – e verossímil, ficionalmente e historicamente – o encontro entre os personagens Luz Osorio e o índio ranquel Enmanuel. Será da paixão avassaladora (disfarçadamente folhetinesca) que a autora poderá aceder às microfacetas históricas que sacudiram o país nas primeiras décadas do século XIX. A partir desse enamoramento entre o elemento europeu e o viço da representação local – violados por um amor mortal – o romance histórico dará sentido ao seu título *Como vivido cien veces*. Sabendo equilibrar recortes históricos em um plano ficcional repleto de nuances e controles, a obra de Bajo faz das guerras civis argentinas o cenário apropriado para a discussão da história hegemônica, fortalecendo a sua relevância para a análise crítica.

Expandindo a questão entre brancos e indígenas (o que ajudará a dar origem, inclusive, a um dos traços identitários mais importantes no país, o legítimo *gaucho*), Cristina Bajo utiliza a figura de Fernando Osorio para retratar como muitos dos exércitos locais passavam a ser formados. Depois do choque de ver o seu amigo ranquel sendo brutalmente assassinado por membros de sua família e, ao ver sua irmã, literalmente esvaindo-se em sangue pela dor de um amor, Fernando decide incorporar-se aos agrupamentos a favor de Facundo Quiroga, força do partido dos *federales*. Mais do que imaginação especulativa ficcional, ganha, outra vez, o destaque de uma minuciosa reconstrução e revisão do passado. Em sua historiografia a respeito sobre as guerras protagonizadas no país, Félix Best também aponta a presença de refugiados brancos entre os índios: “También había cristianos, y aun oficiales (desertores, montoneros, etc.) refugiados entre los indios a los que dirigían o

aleccionaban (700 de éstos se calcularon en cierto período, sólo entre los ranqueles)¹⁹⁷.” (BEST, 1983, p. 108).

Termos que tiveram a sua origem a partir dos embates bélicos internos, como o caso das *montoneras*, não passam despercebidos aos olhos e ao critério de Bajo. Filologicamente, tal como esclarece Best, a designação seria uma explicação para a maneira não regular na qual os índios se performavam para as batalhas:

Las fuerzas indias, todas de caballería, no tenían unidades tácticas especiales, sino que se constituían grupos por tribus o caciques, con más o menos efectivos. No podría, pues, decirse que conocieran esas unidades, ni las operativas de los ejércitos regulares. **Formaban el “montón”, confuso núcleo, sin orden, ni reglas, del que surgiría el nombre de “montonera”, dado a las masas de fuerzas irregulares, especialmente en nuestras guerras civiles**¹⁹⁸. (BEST, 1983, p. 106, grifos nossos).

Interessante, pois, perceber o quanto a escritora foge facilmente do perigo encapsulante e inevitável do romance histórico, o famoso “entrampamiento en los clichés del relato histórico¹⁹⁹” (GARCÍA GUAL *apud* FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Isso porque, ao invés de introjetar um dado histórico como um simples elemento obrigatório, muitas vez, paradidático, ofertado forçosamente aos leitores – sem critérios de elaboração ficcional ou verossimilhança para o que está sendo narrado –, Bajo alcança um composto que é, antes de tudo, literário. No caso específico do termo *montoneras*, a escritora não parece abrir um hiato em sua trama ficcional, tratando a informação de maneira estéril e sisuda. Ao contrário, por meio de um narrador instigante, literariamente, seus leitores tomarão conhecimento e entenderão do que se refere o termo pelo contexto e desenrolar da trama, ao longo de fragmentos que levam a história à boca de quem a vive:

¹⁹⁷ “Havia também cristãos, e, ainda, oficiais (desertores, montoneros etc.) refugiados entre os índios aos quais dirigiam ou instruam (700 destes, calcula-se em certo período, somente entre os ranqueles).”.

¹⁹⁸ “As forças indígenas, todas de cavalaria, não tinham unidades táticas especiais, mas sim grupos que se constituíam por tribos ou caciques, com mais ou menos efetivos. Não poderia, pois, dizer que essas unidades se conheciam, nem as operativas dos exércitos regulares. Formavam o “montón”, núcleo confuso, sem ordem, nem regras, explicando a origem do nobre “montonera”, atribuído às massas de forças irregulares, especialmente em nossas guerras civis.”.

¹⁹⁹ “armadilhamento nos clichês do relato histórico”.

En la ciudad le era adicta la masa popular, pero no lograba vencer a animadversión de los unitarios y de la gente “distinguida”, que lo señalaba como aliado de las montoneras²⁰⁰. (BAJO, 1997, p. 25).

Va a estar muy solo Facundo por un tiempo...

—Hasta que haga una nueva matanza y resucite de sus cenizas — declaró Sebastián torvamente.

—Es posible. ¿Y qué hay de los festejos?

—Aplazados, ya que el general debe dedicarse primero a desarticular las montoneras.

—Los estancieros, agradecidos²⁰¹. (BAJO, 1997, p. 94)

—He sabido que han pedido en matrimonio a la señorita Luz —dijo Harrison como al descuido.

Lozano movió la cabeza.

—No creo que Eduardito le cumpla.

—¿Y cómo tomará eso don Carlos?

—Prefiero no imaginarlo. ¿Sabe, amigo, que hace años Carlos tuvo un duelo por una de sus hermanas? Hirió de muerte a su mejor amigo... por unas palabras desafortunadas. Son de genio caliente esta gente; siempre andan presumiendo de su origen godo y de las leyes de sangre... Mire nomás dónde levantaron la hacienda. ¿Puede imaginar lo que era ese territorio hace doscientos años? Va a hacer falta algo más que montoneras para desalojarlos.

“Una guerra civil bastará”, pensó Harrison, e insistió²⁰²: (BAJO, 1997, p. 111)

(Re)construindo as guerras civis, Cristina Bajo possibilitará, então, que a sua obra alimente um preceito fulcral para a modalidade narrativa, permitindo, criticamente, a revisão do passado argentino. Chega-se, aqui, o momento de desaguar nas águas de *Como vivido cien veces*, navegar pela obra oportunizando sua observação como um representante de seu gênero – o

²⁰⁰ “Na cidade, lhe era fiel a massa popular, mas não conseguia vencer a inimizade dos unitários e das pessoas “distintas”, que o tomavam como aliado das montoneras.”.

²⁰¹ “Facundo estará muito isolado por um tempo...”

- Até que faça uma nova matança e ressuscite das cinzas – declarou Sebastián rigidamente.

- É possível. E como estão as comemorações?

- Suspensas, já que o general deve se dedicar primeiramente a desarticular as montoneras.

- Os donos das estâncias ficam agradecidos”.

²⁰² “Fiquei sabendo que pediram a senhorita Luz em casamento – disse Harrison, fingindo certo descuido.

Lozana moveu a cabeça.

- Não acredito que Eduardito cumpra com o pedido.

- E como Dom Carlos receberá essa recusa?

- Prefiro não imaginar. Sabe, meu amigo, que faz alguns anos que Carlos duelou por uma de suas irmãs? Feriu de morte o seu melhor amigo... por conta de umas palavras desafortunadas. São de gênio forte essa gente; sempre comportam-se seguindo sua origem goda e diante das leis de sangue... Olhe só onde levantaram a fazenda. Pode imaginar o que era esse território há duzentos anos? Será necessário algo muito mais forte do que as montoneras para tirá-los daqui.

“Uma guerra civil bastará”, pensou Harrison, e insistiu:”.

romance –, aprofundar dados que o legitimem como um romance histórico. É tempo, enfim, de discorrer a respeito do que é lido como a poética bajoniana.

PARTE III

ROMANCE. HISTÓRIA. A PERSPECTIVA DE BAJO

7 POR UMA POÉTICA BAJONIANA: UMA REFLEXÃO SOBRE *COMO VIVIDO CIEN VECES*

Pois bem, é de Córdoba, é desse local único de enunciação, que Cristina Bajo parte para revisar um dos momentos que marcaram as guerras civis que, juntas, representam a totalidade da Guerra Civil Argentina²⁰³.

A delimitação temporal na narrativa de *Como vivido cien veces* está fixada entre o período que vai de outubro de 1828 e setembro de 1835. No entanto, não é apenas essa inspiração histórica que permite ler a obra dentro da perspectiva da modalidade do romance histórico. Para atingir esse resultado, a escritora desenvolve uma trama complexa, envolvendo dezenas de personagens ficcionais e figuras históricas ficcionalizadas (em um trabalho de levantamento prévio²⁰⁴, foram listadas 158 personagens, sendo que, dentre elas, 45 podem ser, certamente, encarados como históricos) a um ponto no qual o leitor chega a titubear a respeito do que é puramente criação e elaboração estética e, em contrapartida, o que se pode desencaixar do plano ficcional e atribuir isoladamente ao discurso historiográfico e à história hegemônica.

Para dar dimensão à tamanha complexidade do romance, demarcada pelo trânsito de figuras históricas decisivas para o desenvolvimento verossímil da trama, foi criada nesta dissertação um quadro de todos os personagens listados por Cristina Bajo. Muito mais do que uma simples sistematização ou um mero mapeamento descritivo, a proposta é que esse quadro (presente como ANEXO 3) seja consultado independentemente da leitura crítica, permitindo que os leitores não familiarizados com a história argentina, ou aqueles fascinados pelas minúcias traçadas no plano ficcional, possam conhecer um pouco mais sobre o recorte histórico a partir das figuras humanas. Ainda no que diz respeito à elaboração desse anexo, é necessário dizer que

²⁰³ Complementando as informações já ofertadas acerca desse momento histórico, é válido lembrar que a Argentina ficou submetida a diversas guerras civis, alternando o foco e a participação de cada uma das suas províncias, durante boa parte de seu primeiro século como república independente. No entanto, entende-se aqui a faixa de tempo entre 1814 a 1880 como um período denominado conjuntamente como a Guerra Civil Argentina.

²⁰⁴ O trabalho de listagem tem como fundamento a verificação de diversas estratégias utilizadas durante o caminho criativo e narrativo da escritora.

cada um dos nomes pontua como o mesmo aparece, comumente, na historiografia e, ao lado, como cada figura histórica foi re-escrita pela poética bajoniana.

No que diz respeito à classificação das personagens no plano diegético do romance – para facilitar a compreensão dos leitores e valorizar o grande número de personagens provenientes do discurso histórico reconstruídas por Cristina Bajo –, adotar-se-á, em momentos específicos, a classificação desenvolvida por Walter Mignolo (1993), criada, por sua vez, a partir de uma reflexão de topologias referentes aos personagens construída pelo teórico John Woods²⁰⁵. Nela, emergem as classificações “entidades imigrantes” (personagens que remontam ao discurso histórico e que passam a fazer parte de uma nova obra ficcional) e “entidades nativas” (personagens que os leitores não podem rastrear qualquer referência com outro discurso senão a própria obra lida) (MIGNOLO, 1993). No caso específico do romance histórico de Bajo, todas as personagens “imigrantes” provêm do discurso histórico; já as personagens ficcionais – ao menos, as que não são possíveis aludir uma relação extradiegética – são lidas como “nativas”.

A consciência de que a história é capaz de mudar a vida do indivíduo e, como consequência, de toda a coletividade, manifesta-se como um agente motivador ao longo das 415 páginas do romance²⁰⁶. Acompanhando os passos de cada personagem, preserva-se um enredo linear e uma escolha por um narrador heterodiegético, concentrado no desenvolver dos fatos e na intermediação de todos os diálogos, sem falas metaliterárias exclusivas (desviando a atenção da trama para o fazer literário) e tentativas de aproximação ao leitor, não incidindo, portanto, na seara da metaficção. A exceção²⁰⁷ para o controle da perspectiva ficcional dado pelo narrador fica por conta do capítulo 18, onde, a partir de um tratamento epistolar, a voz da protagonista Luz Osorio ganha relevância, descortinando três cartas especiais, endereçadas para figuras do seu ciclo de vida. Mais sobre essa quebra

²⁰⁵ A classificação instituída pelo teórico John Woods e utilizada, posteriormente, por Walter Mignolo advém da obra *The Logic of Fiction* (1974). Mais informações nas Referências.

²⁰⁶ O número de páginas é uma alusão à publicação, datada do ano de 1997, utilizada, por sua vez, na leitura desta dissertação. Mais informações podem ser consultadas na seção de Referências.

²⁰⁷ Mais sobre essa quebra interessante proposta ao longo do enredo será abordado em uma seção especial, valorizando o controle de Cristina Bajo para o desenvolvimento de sua narrativa.

interessante no enredo será abordado em uma seção especial, no momento em que a constituição e o andamento da trama forem esmiuçados.

É fato que muitas das exemplificações e fragmentos do romance colocados até aqui já apresentaram, sem cerimônias, alguns dos personagens e fundamentos da obra. Entretanto, para possibilitar, minimamente – e formalmente –, o contato com a narrativa para os que ainda não leram o romance, parece válido, nesse momento, o esclarecimento de alguns pontos fundamentais da obra no que diz respeito a sua trama. Não se trata de um resumo do romance, claro, mas de uma espécie de sinopse capaz de ofertar os dados preponderantes para o entendimento das discussões que serão colocadas a seguir.

Como vivido cien veces dá vazão a um período conturbado da história argentina, momento em que o país começa a ser assolado diretamente pelo auge das guerras civis. A revisão histórica ganha uma perspectiva outra do discurso historiográfico, destacando o protagonismo de uma mulher, Luz Osorio, representante de uma tradicional família cordobesa, presente na província desde o final do século XVI, com a chegada dos fundadores. Além da origem advinda do velho continente, ganham destaque a presença de outros elementos identitários do país, tal como os indígenas, os escravos e a figura de outros europeus (sobretudo britânicos) que influenciaram diretamente a Argentina em suas primeiras décadas de *nascimento*.

A trama começa a ser desenrolada a partir do envolvimento da protagonista com um índio ranquel, o que garante tensão no romance desde as primeiras páginas. Da primeira página da obra e, com o desenrolar do primeiro capítulo, os leitores saberão que esse envolvimento proibido tem, em si, relação direta com um conflito maior, uma ferida aberta no corpo de todo um país. Enlaçando história e ficção, a morte violenta de Enmanuel acabará ajudando a deflagrar um período de perdas e transformações de mais de uma centena de personagens. A partir daí, as guerras civis serão contadas por meio do vai-e-vém de personagens ficcionais e históricos (nativos e imigrantes), pela luta de Luz para não sucumbir a uma vida de impedimentos (resquício de um passado colonial), pelo amor racional entre a protagonista e um britânico, além de batalhas históricas épicas. O final, irresoluto e com clara continuidade,

postula a obra inaugural de Bajo como um expressivo exemplo da produção de romance histórico argentino.

Feitas as devidas apresentações do romance aos leitores, parte-se para uma observação nada parentética e necessária: o olhar acerca de *Como vivido cien veces* como um representante do gênero romanesco.

7.1 ANTES DE HISTÓRICO, UM ROMANCE

Dar continuidade às reflexões a respeito dos limites tênues entre história e literatura parece ser quase inevitável quando o objeto de estudo ganha – ora como uma espécie de condecoração, ora como uma limitadora etiqueta – o signo de romance histórico. Tal sensação media constantemente as leituras possíveis da obra *Como vivido cien veces*, postula, como se sabe, o objetivo geral desta dissertação. No entanto, ao se deparar com o pensamento de Alfred de Vigny, “*L’histoire est un roman dont le peuple est l’auteur.*”²⁰⁸ (VIGNY, 1930, p. 08), o raciocínio titubeia inicialmente e quase se entrega à questão: seria mesmo a história um romance do qual o seu povo é o autor?

Mais do que um enunciado, a máxima desenvolvida pelo escritor francês segue o caminho de duas áreas que, há séculos, re-elaboram os seus sentidos. Rememorando a linha do tempo apresentada na *Parte I* desta dissertação, o postulado de Vigny disfarçar-se-ia como um canto de sereia irresistível, abrindo, então, mais um capítulo especial para o entendimento do que é tido sistematicamente como fato e, por outro lado, daquilo que é liricamente incumbido de imaginar.

Para aceder à obra até a sua questão específica de ser um romance histórico, esta dissertação opta por uma entrada, talvez diferente, mas muito necessária. A poética bajoniana já vem caracterizada, nessa leitura, por uma questão anterior a uma filiação a certa modalidade narrativa, mas, sobretudo, a sua orquestração de acordo com as premissas e expectativas de um gênero particular. Sendo assim, prefere-se resistir momentaneamente, para, com

²⁰⁸ “A história é um romance do qual o povo é o seu autor.”

fascínio, cair na rede de outros sons e notas ecoadas. A afirmação de que “a história é um romance” (e não ao contrário), consegue ir além do que está dito na superfície, transcende quaisquer disputas territoriais e patrimônios exclusivos. A temática *ser um romance* vislumbra um efeito de qualidade, um estado-adjetivo que não está preocupado em detectar o que é oficial ou ficcional, mas, ao contrário, que valoriza a força de outra ordem: a do gênero literário. Romance passa a significar, por tudo isso, não um simples entrelaçamento de ideias ficcionais, mas, sim, um agente propulsor capaz de inspirar e irrigar diretamente os rumos de toda(s) a(s) história(s). Romance que, neste capítulo, transforma-se no ponto alto de atenção e de interesse.

Assim como a própria história e ainda que tenha como grande aditivo os recortes históricos para o desenrolar de sua trama, a obra *Como vivido cien veces* é, antes de qualquer coisa, um romance. A intenção de que seja lida também a partir dessa premissa é materializada, literariamente, a partir de um comentário do narrador sobre como a protagonista, Luz Osorio, utilizou os mecanismos discursivos presentes nos romances lidos para falar com Brian Harrison, naquele momento, seu futuro marido e sua única possibilidade viável para viver em liberdade: “- Buen Dios, señor gringo. Es usted la primera persona que delante mío reconoce que “eso” ocurrió. – **Y con ácido humorismo, parodió las novelas que leía:** - ¿Y qué, milord; tiene usted un remedio para mi mal?²⁰⁹” (BAJO, 1997, p. 115, grifos nossos).

De um caráter metaliterário à consciência da personagem a respeito de como o romance faz parte de sua história particular, resta verificar algumas das principais estratégias e a maneira pela qual Cristina Bajo utilizou os pilares do gênero para criar uma narrativa vigorosa, cheia de fôlego, com tudo para fazer e marcar novos tempos.

²⁰⁹ “- Bom Deus, senhor gringo. O senhor é a primeira pessoa que, diante de mim, reconhece que “isso” ocorreu. – E com ácido tom de humor, parodiou os romances que lia: - E o que, meu lorde? Acaso o senhor tem algum remédio para o meu mal?”.

7.2 BASEADO EM FATOS MAIS DO QUE REAIS: O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

Partindo do pressuposto de que é com e pela ordem da natureza do romance que o enredo de *Como vivido cien veces* se consolida, faz-se determinante rememorar como o gênero nasceu e despontou no cenário da prosa ficcional, além, é claro, de acompanhar alguns dos seus principais fundamentos quando se pensa na historiografia literária ocidental e, pontualmente, na esfera argentina.

Em um ensaio precursor a respeito da composição do romance, datado do ano de 1916, o teórico Georg Lukács, influenciado pelas ideologias do filósofo alemão Martin Heidegger, pontuou de maneira seminal o processo de constituição desse gênero literário. De acordo com ele, o romance “é a forma da virilidade amadurecida; isso significa que o carácter fechado do seu mundo é, no **plano objectivo, imperfeição**, e no **plano do vivido, resignação**.” (LUKÁCS, 19--?, p. 79, grifos nossos).

Ao tocar nas esferas da imperfeição e da resignação, Lukács parece delimitar um gênero que já nasceu pré-disposto ao diálogo, ao não engessamento de seus principais alicerces e à entrega de um indivíduo cada vez mais complexo, diferentemente daquilo que poderia ser visto em anteriores padrões clássicos, sobretudo quando se pensa na épica, por exemplo. Nesse sentido comparativo, o teórico ainda complementa: “Assim, enquanto que a característica essencial dos outros gêneros literários é repousar numa forma acabada, o romance aparece como alguma coisa que devém, como um processo.” (LUKÁCS, 19--?, p. 80). Semelhante opinião parece ter sido ostentada por Mikhail Bakhtin, que tinha no romance o fascínio por este ser um gênero literário distinto de todos os demais. Ao invés de falar em processo, o teórico russo acabou enxergando no romance o espaço perfeito para que novos desafios e experimentações fossem abrigados (BAKHTIN, 1986). Na mesma esteira, críticos brasileiros, tal como Alcmenio Bastos, também valorizam o romance por conta de “[...] sua natureza aberta, de modalidade literária receptiva a diversas outras formas discursivas, literárias ou não, como

o ensaio, a epistolografia, o memorialismo, o jornalismo e, naturalmente, a historiografia.” (BASTOS, 2007, p. 10).

O dito processo ao qual Lukács se referia não estava centrado somente nas mudanças de abordagem do ficcional, aos princípios de diegese ao plasmar certo dado na narrativa romanesca. Ao contrário, a palavra também demonstra oportuna coerência, uma vez que o gênero literário serviu como instrumento de registro dos anseios e aptidões de um novo estrato social responsável por reorganizar a maneira de como seria consumida a ficção, ou, melhor dizendo, a literatura. Para esse grupo, o valor mítico mostrava-se muito longe dos seus anseios, já que não demonstrava consonância com os eventuais correspondentes diretos; quanto ao herói, era preciso que ele fosse, essencialmente, mais humano: com falhas, dificuldades e irresoluções.

Não é de se admirar, por tudo isso, que a proliferação do gênero romance esteja diretamente relacionada com o estabelecimento da burguesia no final do século XVIII na Inglaterra e com o destaque para a fundamentação de um realismo formal. O fato de não haver uma escola literária pronta para ostentar a bandeira do até então novo gênero acabou por valorizar a relevância de um contexto motivador. Além de delimitar grande parte dos eventos relacionados com o tema, Ian Watt, em seu consagrado *A ascensão do romance*, relembra que o movimento para uma prosa mais clara e fácil já havia iniciado no século XVII (WATT, 2010).

Atravessando os oceanos, os preceitos de Dickens, Defoe, Fielding, Balzac (expoentes, aliás, que são referências literárias para o trabalho de Cristina Bajo), entre tantos outros, acabaram consolidando um gênero em constante trânsito literário. Embora principiante no reino dos livros, não como leitora, obviamente, Bajo provavelmente tenha se valido da sua importante maturidade e experiência dos seus quase sessenta anos²¹⁰ ao escolher o romance como o gênero capaz de abrigar a dimensão de toda a sua narrativa ficcional. Muito provável seja o efervescente ambiente de influência de trabalhos de escritoras argentinas para a tomada de decisão da autora de *Como vivido cien veces*. Expoente da crítica literária e da literatura romanesca – sobretudo a que promove diálogo com o passado histórico – María Rosa Lojo

²¹⁰ Alusão ao fato de que, quando publicado o romance pela primeira vez, a escritora recém havia completado 58 anos.

faz um oportuno diagnóstico quanto ao desenvolvimento do romance e à atuação das mulheres como porta-vozes desse gênero literário:

En el ámbito de la literatura escrita por mujeres las formas narrativas – en particular la **novela** – comienzan a ser más frecuentadas hacia los años cincuenta; esto es, un **poco antes de que la narración “ganara la partida” entre nosotros**. Si bien **existen antes – ya desde el siglo XIX** – algunas narradoras – Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Mercedes Ortiz de Rozas, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla –, es mayor sin duda el número de escritoras que prefieren la modalidad lírica, empujadas en parte por un más amplio consenso social (o “tolerancia sentimental”) otorgado a la práctica poética en el caso del llamado “segundo sexo”²¹¹. (LOJO, 2000, p. 19, grifos nossos).

Mesmo evidenciando a ligação majoritária das escritoras com o gênero lírico, muito em parte pela relação de poder instituído e do comportamento entre os sexos na terra dos pampas, é notável perceber que a narrativa já fazia parte da vida e do interesse de escritoras desde o século XIX, acompanhando com vivacidade as tendências que mexiam com a realidade literária na Europa. Indo mais além de uma afinidade, a ensaísta, escritora e teórica Elsa Drucaroff comenta como, notavelmente na década de 70, o gênero romanesco e a consequente narrativa acabaram por se tornar uma espécie de moeda de valor, uma baliza para atestar a qualidade estilística dos escritores argentinos. Sobre isso, Drucaroff sacramenta: “Hacer “la” novela, no “una” novela (y no por ejemplo poesía), fue durante los setenta casi una cifra de lo que definía a un “(verdadero) gran escritor”.²¹²” (DRUCAROFF, 2000, p. 8).

Tentador não realizar aqui mais uma pequena – e decisiva – digressão a respeito da relação do evento romanesco com o desenvolvimento dos discursos ficcional e histórico na Argentina. Pouco antes do findar da década de quarenta do século XIX, precisamente, em 1847, seria o historiador Bartolomé Mitre o responsável por fundamentar o romance como “[...] la más alta

²¹¹ “No âmbito da literatura escrita por mulheres, as formas narrativas – em particular o romance – começam a ser mais frequentadas após os anos cinquenta [referindo-se à década de 50 do século XX]; isto é, um pouco antes de que a narração “ganhasse a partida” entre nós. Se bem que existem antecedentes – já desde o século XIX – algumas narradoras – Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Mercedes Ortiz de Rosas, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla –, é maior, sem dúvida, o número de escritoras que preferem a modalidade lírica, empurradas em parte por um consenso mais amplo social (ou “tolerância sentimental”), outorgado à prática poética no caso do chamado “segundo sexo”.”.

²¹² “Fazer “o” romance, não “um” romance (e não, por exemplo, poesia), foi, durante os anos setenta [referindo-se à década do século XX] uma cifra responsável por definir a um “(verdadeiro)” grande escritor.”.

expresión de la civilización de un pueblo, a semejanza de aquellos frutos que sólo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo²¹³.” (MITRE, 2000, p. I).

As palavras, presentes no prólogo de seu romance *Soledad*, muito provavelmente buscavam arquitetar no imaginário dos seus leitores as decisões que o levavam a escrever um romance. Muito mais importante do que isso: Mitre demonstrava uma irrequieta reflexão sobre como o então gênero – em fase embrionária no país depois do seu desenvolvimento por Echevarría – acabaria por ser um fundamental corolário para a promoção da própria história. O argumento retórico contra possíveis detratores da época e a persuasão para que o romance pudesse fomentar a história argentina merecem a menção a seguir:

No faltan entre nosotros espíritus severos que consideran a la novela como un descarrío de la imaginación, como ficciones indignas de ocupar la atención de los hombres pensadores. Pero nosotros les preguntaremos: ¿Qué son sino novelas las grandes obras con que se enorgullece la humanidad? ¿Qué son la Iliada y la Eneida, sino novelas en verso? ¿Qué son el Quijote y el Gil Blas? ¿Qué han escrito Rabelais, Rousseau, Cervantes, Richardson, Walter Scott, Cooper, Bulwer, Dickens, sino novelas? ¿Sus obras no son las primeras en la literatura? ¿Sus nombres no brillan entre los de los primeros genios? Pues bien, unas son novelas, y los otros son novelistas. ¿Quién despreciará unos y otras? Es por esto que quisiéramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de la América. El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. **La novela popularizará nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia**²¹⁴. (MITRE, 2000, p. II-III, grifos nossos).

²¹³ “[...] a mais alta expressão da civilização de um povo, a semelhança daqueles frutos que somente brotam quando a árvore está em sua plenitude total de desenvolvimento.”.

²¹⁴ “Não faltam entre nós espíritos severos que consideram o romance como um descarrilamento da imaginação, como ficções indignas de ocupar a atenção dos homens que pensam. Mas nós lhes perguntamos: O que são senão romances as grandes obras que fazem a humanidade se orgulhar? O que são Iliada e a Eneida, senão romances em verso? O que são o Quixote e o Gil Blas? O que escreveram Rabelais, Rousseau, Cervantes, Richardson, Walter Scott, Cooper, Bulwer, Dickens, senão romances? Suas obras não são as primeiras na literatura? Seus nomes não brilham entre os nomes dos primeiros gênios? Pois bem, uns são romances, e os outros são romancistas. Quem depreciará uns e outros?

É por isto que gostaríamos que o romance criasse raízes no solo virgem da América. O povo ignora sua história, seus costumes apenas formados ainda não foram estudados filosoficamente, e as ideias e sentimentos modificados pelo modo de ser político e social não foram apresentados a partir de formas vivas e animadas, copiados da sociedade na qual vivemos. O romance popularizaria nossa história, encarregando-se dos sucessos da conquista, da época colonial, e das recordações da guerra da independência.”.

Diante de uma busca pessoal ou seguindo a *maré* da historiografia literária no país, o fato é que o romance realmente encontrou na Argentina um ambiente potencial para o seu desenvolvimento. Nesse caso especial, cabe a inferência pela predileção do narrar e, principalmente, por utilizar tal narratividade a favor de uma expansão das reflexões em relação ao indivíduo e ao seu tempo. Inegável, por isso, a influência da leitura lukcasiana para disseminação do fenômeno romanesco, fato bem marcado por Drucaroff:

La *Teoría de la novela* de Georg Lukács era un libro muy frecuentado en ese tiempo. Pese a haber sido escrito en 1916, desde un enfoque idealista y previo al entusiasta descubrimiento del marxismo que haría el filósofo húngaro pocos años más tarde, **esta obra sostenía que la novela era un espacio de reflexión sobre el tiempo histórico y sobre la inserción del ser humano en su entorno, la consideraba un género privilegiado para reflejar las relaciones entre los sujetos y su tiempo.** En un entorno en el que la idea de un “relato social”, de una cierta gesta cotidiana o bien de una **voluntad generalizada de autocomprensión de un futuro**, gozaba de alguna hegemonía, el **gesto de armar y contar historias “gana la partida”** a otros gestos posibles de la escritura, ya por **las posibilidades de pensar, denunciar y hasta actuar en el mundo que otorga a la novela la perspectiva de Lukács**, ya por la libertad y el **espacio para la experimentación de técnicas y poéticas que su proteica forma permite**²¹⁵. (DRUCAROFF, 2000, p. 8, grifos nossos).

Mais uma vez, o contexto parece ser um indispensável agente para a valorização e para o desenvolvimento do romance enquanto gênero. Cabe, agora, um aprofundamento quanto à busca pela realidade que o consagrou.

²¹⁵ “A *Teoria do romance* de Georg Lukács era um livro muito consultado nesse tempo. Ainda que tenha sido escrito em 1916, sob um enfoque idealista e prévio ao descobrimento entusiasmado do marxismo que faria o filósofo húngaro anos mais tarde, esta obra sustentava que o romance era um espaço de reflexão sobre o tempo histórico e sobre a inserção do ser humano em seu entorno, considerava o gênero privilegiado para refletir a respeito das relações entre os sujeitos e o seu tempo. Em um entorno no qual a ideia de um “relato social”, de certa gesta cotidiana ou bem de uma vontade generalizada de autocompreensão de um futuro, gozava de alguma hegemonia, o gesto de armar e contar histórias “ganha a partida” diante de outros gestos possíveis da escrita, já por conta das possibilidades de pensar, denunciar e até de atuar no mundo que outorga ao romance a perspectiva de Lukács, já pela liberdade e pelo espaço para a experimentação de técnicas e poéticas que sua protéica forma permite.”.

7.3 O REALISMO E A HISTÓRIA COMO UM ESTRATÉGICO CORRESPONDENTE

A afinidade argentina por relatar o seu entorno social e a inclinação por contar e armar histórias guarda relação direta com aquela busca de escritores, notadamente os ingleses do século XVIII, por encontrar correspondentes mais adequados para a sua representação na ficção. Uma preocupação mais do que fundamental, segundo Ian Watt, a [...] questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. (WATT, 2010, p. 11).

É provável que Watt tenha encarado a correspondência entre obra literária e realidade um problema não pela impossibilidade de tal relação ser plasmada ficcionalmente, mas, sim, pelas novas exigências esperadas por quem é responsável pela elaboração da ficção. Abandonando a já pronta fórmula mítica, caberia ao escritor um espírito mais aguçado sobre o seu entorno, um comportamento poético, sim, mas relacionado à pureza de um olhar, não pautado por mera idealização. Nesse âmbito, Sandra Guardini Vasconcelos atesta:

As obras de ficção, com que a atual geração parece mais particularmente encantada, são as que **exibem a vida em seu verdadeiro estado**, diversificada **somente por acidentes que ocorrem todos os dias no mundo** e influenciada por paixões e qualidades que realmente **podem ser encontradas na convivência com a humanidade**. (VASCONCELOS, 2007, p. 357, grifos nossos).

As prerrogativas, como é possível notar, vão muito além de uma capacidade estilística e de transformação por parte dos autores. Não se tratava mais apenas de demonstrar o domínio de um código linguístico ou mesmo de impor um ritmo e uma gradação lírica para os enredos, mas, principalmente, de se estabelecer um compromisso incansável pelo *real-verossímil*; verificar, antes de tudo, como seria possível uma dita realidade habitar e fazer parte das vívidas linhas da literatura. É válido dizer, todavia, que, ao falar em “exibir a vida em seu verdadeiro estado” e impor a insígnia do “somente podem ser encontradas na convivência com a humanidade”, não significava que caberia

ao romance um recorte coercitivo, uma abordagem que estaria limitada a um nada espetacular e sem-sal cotidiano. Ao contrário, o gênero literário estaria incumbido de demonstrar – a partir de suas características já comentadas de flexibilidade e disposição às experimentações – que o desenvolvimento e as relações do indivíduo em uma sociedade moderna também poderiam abrigar um panteão de possibilidades discursivas e, é claro, narrativas. Ao intitular o romance como uma “epopéia de um mundo sem deuses” (LUKÁCS, 19--?, p. 100), Lukács parece avisar o que significa, a partir daquela transição, a relevância do retrato do homem, de suas decisões e da sua permanente desconhecida individualidade.

É válido lembrar que o apelo realista não significou, necessariamente, a marginalização de todo e qualquer componente não tangível. Caso assim fosse, aliás, as águas do romance estariam fadadas a não correr em direção ao oceano aberto da ficção, estando presas, portanto, a um represamento de prováveis ideias superficiais e de narrativas infecundas. Ao contrário, a narrativa romanesca mergulhou fundo e possibilitou uma nova reflexão a respeito do que seria então a realidade.

Em um dos maiores tratados no que diz respeito ao estabelecimento de uma compreensão teórica da literatura, Erich Auerbach, no seu reconhecido trabalho *Mimesis*²¹⁶, volta, paradoxalmente, aos próprios poemas épicos de Homero e à esfera da epopeia para delimitar a compreensão do real. Segundo o teórico, o real não seria necessariamente o que ocorreu, mas, ao contrário, o que parece impregnar a certeza discursiva de um povo (AUERBACH, 1996). Reflexão semelhante acabou por também fazer parte dos preceitos de Paul Veyne, que valorava o real por aquilo que poderia ser classificado como “nem verdadeiro nem falso” (BASTOS, 2010). Ainda em torno da reflexão quanto ao tema, Christian Metz - embora centrado na compreensão do evento do real e dos seus reflexos para a manifestação do cinema – oferece um plausível argumento: “o realismo diz respeito à *organização do conteúdo*, não à *narratividade como estatuto*, e há um nível de percepção no qual Emma Bovary

²¹⁶ A leitura da obra foi realizada a partir de sua tradução para o espanhol, reforçando a questão já comentada sobre o trânsito dentro dos estudos hispânicos e, ainda, o acesso facilitado oferecido por diversas obras canônicas nessa língua.

não é menos imaginária que a Fada Carabosse.” (METZ, 1977, p. 35, grifos do autor).

Recorrendo às próprias páginas de *Como vivido cien veces*, é Cristina Bajo quem parece entender a complexidade do trato do real. Usando a estrutura do enredo e sem afastar os leitores, um minuto sequer, da narrativa romanesca criada para apresentar os conflitos de Luz em meio a um evento histórico de proporções inimagináveis, a escritora surpreende ao saber dosar em suas linhas a difícil compreensão do que poderia ser classificado como realidade. Utilizando a voz e o desabafo do personagem nativo Sebastián Osorio, o enredo eleva ao limite a intersecção entre verdadeiramente ficcional e ficcionalmente verdadeiro, confusão provocada pelo próprio cenário vivenciado na Argentina em tempos de guerra: “- ¡Lares y Manes, he llegado a creer que **estamos en un país de fábula, concebido por un orate y regido por un manicomio!**”²¹⁷ (BAJO, 1997, p. 78, grifos nossos).

Ao ter uma história estratificada temporalmente no século XIX, Bajo parece aproveitar a linha temporal para dialogar não somente com os típicos problemas de comportamento do homem moderno e do seu divórcio com o imaginário passado, mas também para tocar em questões de ordem da historiografia literária. Nesse sentido, parecem estar fundamentados os personagens nativos Sebastián Osorio (filho mais velho da família Osorio, irmão de Luz, retrato perfeito para o espaço de uma geração abastada que, historicamente, saiu das terras colonizadas para sofrer uma espécie de aculturação e civilização europeia) e, ainda, Armand Saint-Jacques (médico francês e amigo de Sebastián, estilização de muitos dos imigrantes europeus que estiveram na Argentina e que acabaram por se misturar entre tantos outros rostos históricos nas disputas da guerra civil no país).

O primeiro evento que utiliza Sebastián para exprimir a repulsa a uma sociedade arcaica e ainda dominada por códigos fantásticos (no caso, a influência da cultura religiosa negra e indígena) acontece exatamente depois do aborto espontâneo sofrido por Luz ao ver que Enmanuel (primeiro amor e índio ranquel) havia sido brutalmente assassinado por membros de sua família.

²¹⁷ “- Lares e Manes, eu começo a pensar que estamos em um país de fábula, concebido por um lunático e regido por um manicômio!”.

Solicitando ajuda médica para a irmã, Sebastián parece não acreditar em outros métodos que seriam utilizados para a possível *cura* de Luz:

- ¡Pero eso no la curará! – protestó Sebastián –. Es urgente que le asista un facultativo.
- Después del exorcismo – se plantó la señora –, cuando el espíritu maligno la abandone.
- ¡Fantástico! – exclamó Sebastián abriendo los brazos –. Y si los demonios se niegan a dejarla, podemos recurrir a la hoguera, como hicieron en Loudun.²¹⁸ (BAJO, 1997, p. 33).

O que até então seria uma possibilidade para ajudar a retirar Luz de uma espécie de limbo da alma, acaba acontecendo graças à intervenção da personagem nativa Severa (como será visto a seguir, negra com simbólica atuação para a narrativa e para a re-elaboração dos recortes históricos presentes no romance) e com a atuação direta da personagem nativa Melchora, espécie de xamã (figura presente nas unidades sociais de diversos povos indígenas latino-americanos). Após o ritual realizado em Luz, ricamente desenhado pelo narrador, um diálogo entre Sebastián e Saint-Jacques defronte à janela acaba por exemplificar a incompreensão humana em relação a diversos eventos e, principalmente, a possível ampliação do que se entende como real, do conceito de Veyne do “nem falso nem verdadeiro”:

- El alma humana es un enigma, *mon ami* – sentenció éste [Saint-Jacques] mientras esbozaba el grupo de algarrobos (era aficionado al dibujo y la botánica), agregando:
- No sabemos qué enfermó a tu hermana...
- Me alucina la sospecha de que ese Calibán... era su amado.
- Su primer amor y se lo traen brutalmente asesinado. Su mente no lo soportara y escapa a regiones desconocidas, de las cuales es difícil retornar. – Y haciendo a un lado el croquis: - Ignoro la técnica de esos chamanes, pero en el Caribe observé casos parecidos. No les encuentro explicación científica, aunque los resultados son innegables.²¹⁹ (BAJO, 1997, p. 36).

²¹⁸ “- Mas isso não a curará! – protestou Sebastián –. É urgente que a assista algum médico de verdade.

- Depois do exorcismo – decretou para si a senhora –, quando o espírito maligno tiver abandonado-a.

- Fantástico – exclamou Sebastián, abrindo os braços –. E se os demônios se negarem a deixá-la, podemos recorrer à fogueira, como fizeram em Loudun.”

²¹⁹ “- A alma humana é um enigma, *mon mi* – sentenciou este [Saint-Jacques] enquanto esboçava o grupo de algarrobos (era aficionado pelo desenho e pela botânica), agregando:

- Não sabemos o que fez a sua irmã adoecer...

- Alucina-me a suspeita de que esse Calibã... era o seu amado.

- Seu primeiro amor... E o trazem para ela brutalmente assassinado. Sua mente não suportou tudo isso e escapou para regiões desconhecidas, das quais é difícil retornar. – E deixando de

Propondo um último ponto direto na discussão sobre como o homem e a literatura passaram a buscar na razão e no retrato do real a explicação para o seu desenvolvimento, destaca-se como Cristina Bajo acabou por valorizar o deslocamento do imaginário do épico para o romanesco, impacto direto para a materialização nas narrativas. Acompanhando Saint-Jacques em um momento de reflexão, o narrador desenha o seu quase desfalecimento e incredulidade ao confundir a personagem Luz com uma provável ninfa, figura que seria bastante comum, desde que fizesse parte, é claro, da concepção e do imaginário de uma epopeia. O personagem nativo, esforçando-se para não sucumbir, insiste em fortalecer a luta contra algo muito distinto da certeza discursiva então em voga:

Riendo, Armand volvió a la sala, cerró las ventanas y recogió las láminas caídas. Encendió un cigarro, y al salir a la galería para gozar de la tempestad, quedó atónito: **en medio del patio había una aparición, un hada, un espíritu llegado no sabía de qué mundo irracional**; recibía el chubasco con los brazos en cruz y la rizada cabellera, derramándose sobre la túnica blanca, la rodeaba como un aura.

(...)

Saint-Jacques se adelantó tratando de mantenerse en los posibles – puesto que ángeles, ninfas y espectros no existían – y entonces, Sebastián que se acercaba en *robe de chambre*, exclamó: - ¡Dioses del Olimpo!, ¿qué hace Luz ahí?²²⁰ (BAJO, 1997, p. 38, grifos nossos).

Ironia e metaliteratura ao construir a reação de personagens que simbolizam a quebra com o mundo arcaico ou não, o fato é que Bajo acaba por ajudar em diversas inferências e leituras quanto ao movimento dos próprios gêneros literários. Negando o mítico com veemência, passava então a existir uma ou mais lacunas a preencher. Poder encontrar realidade no que está

lado o croqui: Ignoro a técnica desses xamãs, mas, no Caribe, observei casos parecidos. Não encontro para a atuação deles explicação científica, ainda que são inegáveis os resultados.”.

²²⁰ “Rindo, Armand voltou para a sala, fechou as janelas e recolheu as lâminas caídas. Acendeu um charuto, e, ao sair à galeria para gozar a tempestade, ficou atônito: no meio do pátio central, havia uma aparição, uma fada, um espírito proveniente de um mundo irracional do qual ela não conhecia; recebia a pancada de chuva com os braços em cruz e com o cabelo totalmente eriçado, os quais se derramavam em uma túnica branca, rodeando-a como uma aura.

[...]

Saint-Jacques adiantou-se, tratando de se conservar em seu juízo perfeito – uma vez que anjos, ninfas e espectros não existem – e, então, Sebastião, que se aproximou sorrateiramente, exclamou: - Deuses do Olimpo! O que você faz aqui, Luz?”.

plasmado nas linhas de uma narrativa acabou significando para a literatura um esforço na busca de referentes externos capazes de endossar uma dada verossimilhança, uma espécie de *selo de responsabilidade e credibilidade*. A tentativa de se afastar do caráter mítico e do fantástico da raiz épica e, principalmente, o desafio de ganhar o interesse de um público leitor crescente, que tinha o dado real (de preferência, tangível) como o seu principal ponto de admiração, acabou criando um contexto onde os romancistas protagonizavam uma espécie de “veto ao ficcional”. Segundo Alcmeno Bastos, o romance que se consolida no século XIX, sobretudo o realista, parece se fundamentar como uma contrapartida da história:

O fato de o romance ter de se afirmar num quadro teórico no qual as posições já estavam marcadas, com abundante conceituação dos gêneros literários e suas respectivas modalidades, levou-o, segundo os estudiosos, **a contrair alianças com formas discursivas que lhe abonassem a seriedade, evitando ser confundido com o fanatismo delirante do velho romance de origem medieval. Dentre essas formas discursivas, a que lhe estaria mais próxima era a história.** (BASTOS, 2007, p. 10, grifos nossos).

A influência, portanto, da “aliança” entre os relatos históricos e a constituição do gênero romanesco acabou consolidando-se como mais do que uma estratégia discursiva, mas como uma inteligente saída narrativa para o recontar. A nova busca de um gênero literário – ainda em fase de ebulição – para um referente histórico acabou por ajudar, sem dúvida, a relativizar e a dificultar ainda mais as observações de onde começariam e terminariam os terrenos da história e da ficção. Polêmicas de lado nesse momento, o fato é que o uso estratégico dos recortes históricos na literatura favoreceu a condução de uma narrativa que transbordava toda a realidade que o homem moderno poderia aspirar. Com o apelo da história, era como se o romance se esquecesse, de uma vez por todas, de uma ligação quase *criminosa* e inquestionável com o épico. Há teóricos, em contrapartida, que preferem transferir à origem do romance não uma ligação direta com a epopeia, mas, sim, com os traços épicos que já se fizeram valer no discurso histórico que já

se apresentavam nesta²²¹. De qualquer forma, fechando o raciocínio, parece fundamental o comentário:

Por sua forma narrativa, pelos conflitos personalizados de suas personagens, o romance está junto não só da prosa diária, quanto da forma narrativa privilegiada desde fins do século XVIII: a forma da História. Por isso, ainda quando não pudesse disfarçar seu germe na fábula, o romance procura esquecer sua mancha originária, fazendo-se semelhante à história. (COSTA LIMA, 1984, p. 111).

Não falando em “veto ao ficcional”, mas elaborando sobre o mesmo tema, Edmond e Jules Gouncourt comentam sobre a característica de documento, o apelo realista do romance, tendo, por isso, uma função equivalente à própria história. De uma crítica publicada no periódico *Journal*, no dia 24 de outubro de 1869, é possível observar a expectativa em relação a um romance cada vez mais escorado em referências sociais:

O romance depois de Balzac não tem mais nada em comum com aquilo que nossos pais entendiam como tal. O romance atual se faz com documentos *narrados*, ou extraídos da natureza, como a história se faz com documentos escritos. **Historiadores são narradores do passado; os romancistas, narradores do presente.** (GOUNCOURT; GOUNCOURT *apud* BASTOS, 1972, p. 19, grifos nossos).

Sem dúvida, os Gouncourt parecem ser partidários²²² da semelhante elaboração feita por Hayden White, postulando história e literatura como mais partícipes do que polos refratários. Não à toa, surge pelas reflexões dos irmãos franceses a proposição fundamentada pela lógica de que a história era um romance que foi e, na outra ponta, o romance seria então uma história que poderia ter sido (GOUNCOURT; GOUNCOURT *apud* BASTOS, 2010). Além dessa inquieta resolução, Alcmeno Bastos também comenta sobre os efeitos provocados pelas teorias dos irmãos teóricos no que diz respeito ao realismo no romance:

²²¹ Alusão ao que foi postulado por Ricardo Senabre, em sua obra *Literatura y público*, publicada em 1987. A reflexão foi acedida a partir do trabalho de Fernández Prieto (1998).

²²² Estabelece-se aqui o uso diacrônico entre os teóricos exatamente para delimitar a questão já apontada na primeira parte desta dissertação a respeito da perspectiva dada ao estudo da história e, ainda, o consequente entendimento de que a área está, de alguma forma, também sob o jugo de certa narratividade.

A fórmula dos irmãos Gouncourt inscreve-se no esforço comum a tantos ficcionistas do século XIX de conferir respeitabilidade ao romance, não mais relatos fantasiosos e inverossímeis, conforme a acepção antiga da palavra romance. (BASTOS, 2007, p. 20).

Ter sido e poder ter sido implicam sinuosidades e acabam por revelar, na grande maioria dos casos, um olhar múltiplo de possibilidades para o que diz respeito à literatura. Em contrapartida, contrariando muitas vezes o crível, o histórico pode acabar dando maior sensação de efeito romanesco do que exatamente de realidade (sobretudo em países como a Argentina, de profusa e ainda obscura história hegemônica). Mais uma vez, parece precioso o raciocínio de Auerbach ao lembrar sobre como a realidade está escorada não em feitos ocorridos, mas, sim, em realidades discursivas compactuadas. Nesse sentido, a teórica Sandra Guardini Vasconcelos, em trabalho de análise do desenvolvimento do romance (pontualmente, o romance inglês) enquanto gênero e seu apelo para o realismo formal, distingue os romancistas dos historiadores:

[...] o romancista pode até cometer erros quanto aos detalhes factuais, mas pinta as pessoas como verdadeiramente são, ao passo que aqueles [os historiadores], obrigados a aderir aos fatos, acabam discordando em matéria de interpretação, o que torna suas obras ficção. (VASCONCELOS, 2007, p. 93).

Sobre a relação intrincada do romance com o realismo formal, é também Vasconcelos quem relembra que, antes de Balzac, outros escritores franceses no século XVIII já apontavam a superioridade moral do romance em relação à história, sobretudo por entender que os referentes trabalhados na ficção pareciam mais verossímeis à realidade do indivíduo moderno. Sobre isso, vale a pena observar o seguinte trecho:

[...] a superioridade moral do romance em contraposição ao valor edificante quase nulo da história. Baculard d'Arnaud (...) sustentava a idéia de que **a história era mais romanesca que o romance realista moderno, pois tratava de acontecimentos comuns** e não tinha, como este, utilidade moral – tipo de argumentação que ainda encontraria defensores em Diderot e Restif de La Bretonne. (VASCONCELOS, 2007, p. 92).

Abordando “acontecimentos comuns” e sempre em busca de uma re-elaboração do passado nas águas do ficcional, Cristina Bajo parece dar um importante passo para a consolidação da sua primeira obra como um representante do gênero romanesco na historiografia literária argentina.

Após um sobrevoo, sobretudo na concepção do real, parece necessária a aproximação ao ponto de vista desenvolvido na ficção e, especificamente, ao ponto difusor e observador de toda a trama: o narrador.

7.4 UM OLHAR CORDOBÊS PARA CRIAR UM NARRADOR ONISCIENTE

Ainda que o romance seja caracterizado como um gênero literário aberto e distinto de todos os demais, fundamentam-se em sua estrutura algumas expectativas, não somente no que se refere aos seus correspondentes, tal como observado anteriormente, mas, principalmente, na conduta do seu próprio criador. De forma mais intensa, passou a existir uma crescente necessidade de que os escritores pudessem honrar os referentes da realidade e, em certo ponto, valorizar aspirações e sentimentos dos seus leitores. Daí a possibilidade de enquadrar o gênero dentro de uma concepção de literatura como sistema, tal qual foi imaginada pelo teórico brasileiro Antonio Candido. Nessa esfera, Candido comenta:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, não é apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um **papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores**. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a **consonância ao meio**, caracterizando um **diálogo mais ou menos vivo entre criador e público**. (CANDIDO, 2000, p. 74, grifos nossos).

A ligação com a perspectiva de Candido é realizada pelo contexto no qual Cristina Bajo e o seu romance estão inseridos. Inscrito sob a modalidade narrativa que tem a história como recorte, *Como vivido cien veces* ratifica um momento de continuidade quanto à re-elaboração dos fatos oficiais, com

destaque para os trabalhos vindos a partir de vozes e *penas* de diversas províncias argentinas, como é o caso notório de Córdoba. Exatamente por isso, para María Cristina Pons, não é casual o fato de o romance histórico sair de um território de coadjuvante para assumir um dos papéis mais relevantes e de destaque no que diz respeito ao consumo de romance na Argentina, sobretudo após a década de 70. Obras como as realizadas por Bajo garantem um novo sentido para os destinos individuais e seus reflexos no âmbito coletivo, pressuposto que está na égide do romance desde o seu nascimento.

Parece claro, por tudo isso, que, mais do que uma ideia, cabe ao escritor ter senso crítico, um olhar sensível para contextualizar, discursivamente, expectativas e aspirações, ainda que não verbalizadas pelo seu meio. Nada, porém, deve fazer com que a atuação na narrativa romanesca siga um regulador ou mesmo conjuntos de premissas sólidas e estanques. Segundo Lubbock, “A única lei que governa o romancista, seja qual for o rumo seguido, é a necessidade de ser consistente num dado plano, de seguir o princípio que adoptou.” (LUBBOCK *apud* BOOTH, 1980, p. 19). Talvez, seja exatamente essa consistência que permita aos escritores caminhos tão invariavelmente múltiplos, tendo em comum o fato de estarem voltados para um mesmo ponto de incidência. Assim, Henry James, elaborando sua obra *A arte do romance*, demarca que um romance seria verdadeiramente bom se o escritor tivesse a capacidade de transformá-lo em algo interessante (JAMES, 2003).

Pautados no desafio sacramentado por James e tantos outros teóricos, os escritores se esforçaram exaustivamente para propor narrativas que pudessem ser atraentes. Remontando mais uma vez para o cenário inglês, grande reduto do gênero e do seu casamento com o realismo formal, diversos representantes demonstraram habilidade ao manipular a narrativa ficcional. Entre tantos, parece indispensável pontuar as estratégias e a natureza metaliterária de Henry Fielding. Responsável por romances da historiografia literária ocidental, tais como *Tom Jones* (1749), Fielding levou a sério a busca pelo desenvolvimento do romance enquanto um gênero totalmente novo. Sua preocupação foi tamanha que o escritor acabou fundamentando, sob diversas *cores, palavras e sons*, um narrador onisciente intruso, responsável por infiltrar ao longo do enredo parágrafos, seções e até capítulos introdutórios inteiros

sobre o processo de feitura da narrativa romanesca. Excesso de zelo para com leitores ainda não acostumados ao evento do romanesco ou capricho de um autor que queria ser maior do que a sua própria obra, o fato é que Fielding ajudou a solidificar – juntamente com contemporâneos como Richardson, Dickens e Defoe – o romance como um prodigioso representante da literatura. Fica claro, então, que os representantes do gênero romanesco apresentam nítida influência de escolha e controle em seu trabalho, justificando a observação de teóricos literários como Wayne Booth ao dizer que “[...] o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstractas.” (BOOTH, 1980, p. 38).

Passada a experiência de grandes baluartes e aguçado o olhar de dezenas de milhares de leitores, o romance ganhou um novo tempo, impactando diretamente o processo de escolha do escritor para o ponto de vista no qual seria construída a ficção e, por conseguinte, a maneira que seria delimitado o narrador da sua história. Sucessivas transformações desde a era vitoriana do romance, na qual Fielding estava inserido, acabaram por esvair a intromissão e o desempenho daquele tipo de narrador onisciente intruso ao longo do desenrolar da trama (FRIEDMAN, 2002). Tal fenômeno de *apagamento* é observado por Booth, que esclarece:

A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que **os modos de narração “objetivos”, “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento directo do autor ou do seu porta-voz fidedigno.** (BOOTH, 1980, p. 26, grifos nossos).

Reflexo sem dúvida das experiências já realizadas pelos escritores vitorianos e já intuindo um novo tempo de relacionamento com os leitores, Flaubert e outros romancistas investiram em novas estratégias narrativas. A confiança em deixar a história contar por si própria o que deveria ser dito valoriza um gênero ágil e inteligente, capaz de adaptar-se e de criar vínculos contínuos de recepção. Sobre essa maneira de estabelecer o romanesco, parece indispensável o olhar de Lubbock: “[...] a arte da ficção começa quando o romancista pensa a sua história como algo a mostrar, a ser exibido por forma

que se conte a si próprio.” (LUBBOCK *apud* BOOTH, 1980, p. 26). Em um trabalho que pondera teorias e opiniões quanto às mudanças vivenciadas no ponto de vista narrativo do romance, Norman Friedman compartilha importante observação de Beach, a qual também se centrava no fato de que as narrativas passavam a comunicar de maneira mais orgânica as ideias da trama, sem incisões artificiais dos autores:

[...] a estória conta-se a si mesma: a estória fala por si. **O autor não pede desculpas por seus personagens**; ele nem sequer nos diz o que fazem, mas faz com que eles mesmos nos digam. **Acima de tudo, faz com que nos digam o que pensam, o que sentem, que impressões passam por suas mentes a respeito das situações em que se encontram.** (BEACH *apud* FRIEDMAN, 2002, p. 171).

A mudança de perspectiva acabou coroando no romance um tempo onde o narrador passou a ser onisciente, construído, em grande parte das ocorrências, na terceira pessoa. Dessa forma, o escritor se esquecia das tentações de interromper a narrativa para explicar-se, procurando plasmar, a partir das vozes e diálogos dos seus personagens, impressões, consciências e valores da história. Sobre esse processo de mudança e diferencial do narrador onisciente, Friedman pontua:

Um dos principais meios para esse fim, aquele que o próprio James [referindo-se a Henry James] não só anunciou como pôs em prática, é fazer com que **a história seja contada como que por um dos personagens dela mesmo, mas na terceira pessoa**. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa (...) (FRIEDMAN, 2002, p. 170, grifos nossos).

É exatamente seguindo esse ponto de vista que Cristina Bajo alicerça o seu romance inaugural. A escolha da autora por construir uma narrativa linear em terceira pessoa, portanto, a partir de um narrador heterodiegético, valoriza um efeito estético particular, fundamentando – importante não deixar de citar – a realização de uma obra próxima de uma narrativa habitualmente histórica. Mais do que isso, a determinação por não respeitar uma tendência de equidistância entre narrador e personagens (o que parece caracterizar, segundo Seymour Menton, com efeito, a produção das últimas décadas do romance

histórico na América Latina) demonstra uma decisão de Bajo para se aproximar, ainda mais, da fórmula tradicional da modalidade narrativa, em uma correspondência proposital com o narrador scottiano. A leitura crítica, aqui, acaba sendo corroborada com diversos comentários da autora sobre como a sua obra inaugural despertou a partir de um *insight* criativo, com a proposição de escrever algo tão grandioso quanto uma história que a havia marcado para sempre: *E o vento levou* (1936), da escritora e jornalista Margaret Mitchell²²³. A relação com a obra de Mitchell (imortalizada pela adaptação no cinema), cuja leitura crítica também pode estar atrelada ao romance histórico, explica a insistência de Bajo – e sua não reserva intelectual – de qualificar *Como vivido cien veces* (e os demais romances da Saga dos Osorio) como um legítimo “novelón” (BAJO *apud* ZEIGER, 2001). Complementando a sua postura para encarar a sua representatividade literária, Bajo confessa: “Estoy harta de escuchar gente que hace literatura, buena o mala, alta o baja, pero que hablan de lo que hacen como si fuera literatura intocable y excelsa, sólo para iniciados²²⁴” (BAJO *apud* ZEIGER, 2001).

Em *Como vivido cien veces*, o narrador parece estabelecer uma incrível relação de proximidade com a protagonista, não estando registrada e humanizada por uma amizade ou afetuosidade de fundo familiar. Ao contrário, a ordem construída parece mais complexa, apresenta uma voz que tem intimidade com Luz desde os seus áureos anos de juventude, mas que dá a impressão de seguir também com os olhos outros sujeitos-ativos da história argentina (oficial e ficcional). A certeza de que o narrador acompanha como um *vouyer* e analisa a vida da protagonista muito antes do tempo delimitado pela narrativa da obra aparece em trechos como:

No había alma levantada, con Fernando y los peones rodeando las mulas que se enviarían a Chile y Perú en noviembre, así que ensilló el petizo y galopó a campo abierto, **gloriosamente libre, como años**

²²³ Uma das referências ao romance de Mitchell como influência para o início do trabalho de Cristina Bajo como escritora de romances históricos pode ser visualizada na matéria de Claudio Zeiger, publicada no ano de 2001, sob o título *La voz del interior*. Mais informações nas Referências.

²²⁴ “Estou farta de escutar as pessoas que fazem literatura, boa ou má, alta ou baixa, mas que falam do que fazem como se fosse uma literatura intocável ou excelsa, somente para iniciados.”.

atrás cuando su padre o Fernando la llevaban hasta los “puestos”²²⁵. (BAJO, 1997, p. 22, grifos nossos).

Ao longo das páginas, esse mesmo narrador surpreende, sendo capaz de saltar de uma inocente, mas lírica cena de descobrimento de Luz como mulher para o *acordar* de uma história argentina que não poderia jamais *dormir*.

Con renuencia, buscó el camisón y lo deslizó sobre su cabeza. Le hubiera gustado acostarse desnuda, abrir la ventana y dejar que **la luna le diera en el cuerpo**. Por fin se acostó en cruz sin poder dejar de pensar en el capitanejo. Con el peso de un fatal presentimiento, se durmió sin darse cuenta.

Pero la Historia no dormía, acercándose a una crisis que, en el interior de la República, era un malestar nebuloso: las noticias se demoraban y todo llegaba como el eco lejano de un banquete o una batalla.²²⁶ (BAJO, 1997, p. 19-20, grifos nossos).

Minuciosamente, Cristina Bajo transforma os planos ficcional e histórico em uma espécie de amálgama literária, uma ligação e fundição íntima, resistente a quebras e sempre à espera de questionamentos, pronta para despertar a atenção e a cumplicidade de seus leitores. Um verdadeiro processo artesanal de composição é elaborado pela escritora cordobesa até um ponto em que os limites entre história e ficção ficaram realmente diluídos, difíceis de serem registrados separadamente em meio ao *mar* da narrativa. Talvez, por isso, Bajo fuja da formulação geral dos romances históricos, fazendo com que a sua obra não seja, recorrendo às palavras da teórica Celia Fernández Prieto, “fenoménica” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 203). Ou seja, em *Como vivido cien veces*, o narrador não busca nenhum manuscrito ou outra fonte comum, um recurso de autoridade e autenticidade para justificar o que está sendo descrito. Ao invés disso, percebe-se que a escritora prefere atrelar ao seu

²²⁵ “Não havia nenhuma alma-viva, com Fernando e os peões rodeando as mulas que seriam enviadas até o Chile e o Peru em novembro, assim que encilhou o cavalo manso e galopou rumo ao campo aberto, gloriosamente livre, tal como há anos, quando seu pai ou Fernando lhe levavam até os “postos de troca”.”

²²⁶ “Com certo incômodo, buscou a camisola e a deslizou sobre sua cabeça. Teria gostado de dormir nua, abrir a janela e deixar que a Lua lhe tocasse o seu corpo. Por fim, deitou-se em cruz sem poder deixar de pensar no capitãozinho. Com o peso de um pressentimento fatal, acabou dormindo sem perceber.

Mas a História não dormia, fazendo com que uma crise se aproximasse, no interior da República, como um mal-estar nebuloso: as notícias demoravam a chegar e tudo chegava como um eco distante de um banquete ou de uma batalha.”.

narrador um recurso que, senão único, não parece ser tão frequente entre os romances históricos mais citados na historiografia literária latino-americana e argentina: o alicerce discursivo submentido à história oral.

Jogando com a sensação do real, o narrador leva para os sentimentos de personagens tidos como puramente ficcionais alguns dos tópicos já presentes em dados oficiais. A diferença parece mesmo ser o tom, a capacidade de tornar verossímil aquilo que antes era apenas uma promessa gélida de discurso ou uma cogitação histórica: “Hablaban interminablemente de **sueños que compartían** con Fernando: una **patria justa**, que tratara con **igualitaria equidad** a cristianos – por blancos –, morenos e infieles.”²²⁷ (BAJO, 1997, p. 24, grifos nossos).

Para despistar eventuais suspeitas de uma elaboração exacerbadamente romanesca, o narrador desloca-se, trafega entre personagens históricos como o general Paz, descrevendo as suas intenções com a mesma naturalidade e realidade que o faz ao comentar cada pensamento de Luz, por exemplo: “Paz se puso en marcha de inmediato, arrastrando a duras penas las baterías en la noche sin luna: **quería apostar convenientemente sus tropas para equilibrar las condiciones del combate**.”²²⁸ (BAJO, 1997, p. 80, grifos nossos).

Entre a jovem protagonista, entidade nativa, e verdadeiros próceres da história hegemônica argentina (todos figurando como personagens imigrantes na trama), o narrador segue repleto de fôlego, parece incansável no nível de detalhamento e realismo de cenas e eventos fundamentais para os sucessos da trama. Diante de tal comprometimento, resta aos leitores desenharem e reconstruírem, linha a linha, cada um dos momentos do enredo:

Decía la tradición que aquel Cristo – un Señor de la Paciencia – había sido tallado por un indio enviado por los jesuitas, hábil imaginero entre otras artes, a quien se le había confiado el maderaje de la estancia. El **desdichado se había enamorado** de la segunda esposa del fundador – casi una niña – y don Ignacio, advertido, le había propinado una **feroz golpiza, arrojándolo luego a una**

²²⁷ “Falavam interminavelmente de sonhos que compartilhavam com Fernando: uma pátria justa, que tratasse de maneira igualitária e justa aos cristãos – os brancos –, mulatos e infiéis.”.

²²⁸ “Paz [o general] passou a fugir imediatamente, levando todos, com muita dificuldade e esgotamento, em uma noite sem lua: queria compor convenientemente as suas tropas para equilibrar as condições do combate.”.

barranca del río donde los perros cimarrones completaron la obra.²²⁹

Encontró a Severa recostada, Calandria acomodada a los pies y las tres chicas sobre la estera; **el cuartito olía a cáscara de naranja que quemaban en el brasero y a tabaco en chala que fumaba la mulata.** La **pava silbaba** sobre el rescoldo y el mate circulaba sin interrupción.²³⁰ (BAJO, 1997, p. 52, grifos nossos).

Saint-Jacques y el cirujano notaron **el respiro que por fin dejó oír el viento.** Y como un golpe en el pecho, el **Quinto Batallón rompió en música estridente**, a la que se unieron los clarines de la caballería. Después, ante el evidente cese del fuego, estalló el griterío de la tropa²³¹. (BAJO, 1997, p. 84, grifos nossos).

Exemplos como os citados anteriormente ajudam a compor o perfil desse narrador tão especial, fortalecem a sua importância para o andamento de toda a narrativa. Por meio da prática e do exercício literários, Cristina Bajo consegue ainda exemplificar como a onisciência, embora em ampla afinidade com um até então pretensioso ponto neutro de descrição, acaba por implicar a inevitável escolha pessoal de quem escreve. Sobre isso, parece elucidativo destacar: “A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens.” (FRIEDMAN, 2002, p. XX). Ainda que concedido espaço para a voz dos personagens, o controle da perspectiva é feito cuidadosamente, dosando as vontades e impressões de quem difere o simples *mostrar* do engenhoso *narrar*. Para garantir essa diferença, o narrador de *Como vivido cien veces* busca as sutilezas do comportamento, imprime juízos de valor para que os leitores elaborem previamente a conduta de personagens ainda não explorados, de acordo com uma razão interna para a narrativa: “- **Arte – aclaró éste [don Carlos], arrogante en sus casi cincuenta años**, de barba y pelo

²²⁹ “Diz a tradição que aquele Cristo – um Senhor da Paciência – havia sido talhado por um índio enviado pelos jesuítas, era grande pintor de imagens, entre outras artes, estando sob o seu cargo e confiança todas as madeiras utilizadas na estância. O desgraçado acabou se apaixonando pela segunda esposa do fundador – quase uma menina ainda – e Don Ignacio, sabendo do caso, acabou atacando-lhe com um golpe feroz, jogando-lhe, depois, em um barranco do rio para que os cachorros do mato completassem a obra.”

²³⁰ “Encontrou Severa descansando, Calandria acomodada em seus pés e as três meninas sobre o tapete rústico; o cômodo tinha o aroma de casca de laranja que queimavam no braseiro e também de folha de tabaco que a mulata fumava. Sem se preocupar com os seus modos, a mulher assoviava sobre a brasa e o chimarrão circulava sem interrupção.”

²³¹ “Saint-Jacques e o cirurgião notaram a respiração que, por fim, o vento deixou ouvir. E, como se fosse um golpe no peito, o Quinto Batalhão bradou com uma música estridente, a qual uniram-se os clarinetes da cavalaria. Depois, diante do evidente cessar fogo, estalou a gritaria da tropa.”

canoso recortados a lo hidalgo. No escapó a Luz el deajo despectivo que puso en la palabra²³² (BAJO, 1997, p. 18, grifos nossos).

Além de opiniões camufladas, o narrador bajoniano demonstra astúcia para ganhar a confiança dos seus leitores. Para graduar o seu potencial de onisciência, ele vai desde a incerteza de algumas ações de personagens antes de sua entrada para a participação de uma cena principal: “Al rato, su madre e Inés, que **por alguna intriga se habían encerrado en la salita de labores**, la encontraron en aquel menester. Mientras Inés, sonrojada, se dirigía a la sacristía del oratorio, doña Carmen se acercó a Luz.²³³” (BAJO, 1997, p. 14, grifos nossos); chegando, na outra ponta, à segurança de uma onisciência completa, capaz de adiantar o que nem mesmo até o final do romance estaria aclarado pelas descrições: “Era el primero de una **larga serie de subterfugios con los que obtendría de ella casi todo lo que deseara.**²³⁴” (BAJO, 1997, p. 128, grifos nossos).

Imprimindo tamanha visão panorâmica, fica mesmo impossível não questionar em um dado ponto a respeito da identidade do narrador da trama. Afinal: quem é exatamente ele/ela em *Como vivido cien veces*? Tal como já observado, o narrador não se constitui como um tradicional narrador de romance histórico romântico (um editor ou responsável por uma transcrição), alguém responsável por seguir um manuscrito ou crônica antiga. A irresoluta indefinição desse narrador onisciente, quase múltiplo, parece ser, de alguma maneira, mais uma estratégia de Bajo para fortalecer uma busca a partir de distintos relatos e perspectivas, a quebra inevitável buscada pelo romance quando inserido em sua modalidade histórica. Não há uma apresentação ou conclusão que valorizem a voz do narrador. O romance parece ganhar um certo tom orgânico, desperta a sensação de uma história passada de geração em geração, de um narrador sem rosto, mas com presença na alma. O fato de a escritora não ter escolhido Luz ou outro personagem como narrador ainda propõe diálogo com uma história sem representantes diretos, vozes partidárias.

²³² “- Arte – aclarou este [Don Carlos], arrogante em seus quase cinquenta anos, de barba e com o cabelo grisalho, cortado em estilo fidalgo. Não passou despercebido o tom de desdém colocado na palavra.”

²³³ “No mesmo instante, sua mãe e Inés, que, por alguma intriga, haviam se trancado na sala de afazeres, encontraram-na praticando aquela atividade. Enquanto Inés, envergonhada, dirigia-se à sacristia do oratório, dona Carmen se aproximou de Luz.”

²³⁴ “Era o primeiro de uma longa série de subterfúgios com os quais obteria dela quase tudo o que desejasse.”

Não há um poder no comando, mas a tentativa – senão neutra ideologicamente, a mais diversa possível – de se rememorar os fatos.

O encaixe e a decisão de como descrever e reconstruir os fatos históricos, porém, apresentam um sismo interessante em um momento essencial da narrativa. Sobre essa diferenciação do enredo, valerá a reflexão pontual a seguir.

7.5 REMETENTE: CRISTINA BAJO. DESTINATÁRIO: O LEITOR. ASSUNTO: MAIS UMA ESTRATÉGIA NA ARQUITETURA NARRATIVA

O fato de Cristina Bajo ter apostado em uma narrativa linear para acomodar o seu narrador heterodiegético – como pode ser visto aqui – demonstra, mais do que uma simples posição confortável para se escrever, um interessante posicionamento para fazer a sua obra inaugural dialogar com muitas das balizas responsáveis por solidificar o romance histórico desde a primeira metade do século XIX. Se para muitos, então, o ponto de vista da ficção pode ser tomado como retrógrado (quando comparado à produção latino-americana e argentina contemporânea), aqui, ele ajuda a fundamentar um jogo com o plano ficcional, com a própria historiografia literária e, ao mesmo tempo, torna-se uma demarcação de um trabalho que quer ser distinto – paradoxalmente –parecendo ser igual. E frisa-se *parecer* e não, ao contrário, *ser*, exatamente pela dimensão que essa ambiguidade (uma legítima oscilação claro-escuro, o aparente oxímoro de Jitrik) acaba possibilitando nessa leitura. A consciência da escritora a respeito do que estava fazendo (no caso, um romance histórico aos moldes do mestre Scott) ganha, portanto, ainda mais força.

A aparente tranquilidade das águas ficcionais de Bajo, por uma fração de segundos (feito uma tempestade súbita que se arma em alto-mar), dá lugar para uma quebra no arranjo do enredo após as primeiras quase cento e cinquenta páginas do livro. Isso porque, no capítulo 18, único não iniciado com

uma epígrafe²³⁵, o romance histórico vale-se de uma espécie de hiato para dar vez e voz direta para a sua protagonista. Ao invés de um discurso em primeira pessoa, no entanto, Bajo escolhe a adesão de um gênero dentro da forma romanesca. Assim, na forma de narrativa epistolar, Luz Osorio terá a possibilidade de falar – escrevendo – para três outros personagens ficcionais, entidades nativas (sua amiga Jeromita, seu irmão Sebastián e seu primo Edmundo), sobre todas as transformações que a jovem passa a viver após a consagração de um legítimo acordo matrimonial. O uso das cartas é percebido aqui como uma proposta para a bifurcação de, no mínimo, duas importantes ponderações, dois afluentes desse grande oceano bajoniano. Cada um, porém, guarda um valor providencial para a orquestração que é, ora interno, diegético, ora capaz de transcender apenas ao que quer dizer a narrativa, abrigando, assim, um caráter extra-diegético.

A primeira ponderação (o *Afluente A*) trata-se de uma manobra literária para pensar sobre a própria arquitetura do romance e o controle claro do tempo da narrativa, uma provocação aos leitores mais curiosos e partícipes dessa heroína. Já a segunda ponderação (o *Afluente B*), ajuda a observar a utilização das cartas como um aspecto para que a escritora pudesse descortinar (e endossar) uma crítica sobre como o discurso histórico pode ser construído, uma aproximação para as maneiras de se fazer a história no melhor estilo Peter Burke, encontrando na rápida adesão e navegação do gênero epistolar mais uma pista de como se pesquisar e ler a história. Não se esquecendo, pois, de que as cartas consagram um deslocamento da perspectiva de enunciação (enquanto o narrador denota estar, na grande parte do tempo, alocado em Córdoba, as cartas só existem para manifestar a impressão de Luz impactada com as diferenças observadas na cidade de Buenos Aires).

É possível tentar esclarecer, de maneira mais esmiuçada, a leitura exercida para cada uma das ponderações, metaforicamente batizadas como *afluentes*. Ao invés de dar mais vazão aos diálogos entre os personagens, Bajo deságua no décimo oitavo capítulo um componente novo – e que será único entre mais de quatrocentas páginas: as cartas de Luz. O narrador onisciente,

²³⁵ O uso demarcado das epígrafes para a enunciação de cada capítulo no romance é uma característica destacável da obra e, claro, de toda a poética bajoniana. Por conta dessa importância, um dos capítulos a seguir tentará dar conta de demonstrar o uso desse recurso paratextual.

ainda que seja por pequeno momento, empresta a sua esfera contemplativa em nome da possibilidade de aproximação entre Luz e os seus familiares, entre a protagonista e cada um dos leitores. Mais do que uma variação de perspectiva, as cartas ajudam a acalmar os leitores para o que virá, no plano coletivo, após a grande transformação individual submetida à personagem (afinal, Luz se casara com Harrison para fugir da hostilidade materna e dos olhos maldosos de uma sociedade tradicional, não disposta a perdoá-la pela heresia de *contaminar* a história de sua família, de sua província e de seu país ao ter se relacionado com um índio ranquel). Para segurar o tempo da narrativa principal, ao invés de interpelar os leitores com observações do narrador, Bajo prefere compartilhar segredos e intimidades ditas apenas nas cartas. Pensando especificamente em Umberto Eco e em seus *passeios pela ficção*²³⁶, a leitura da escritora argentina possibilitaria outro exemplo para o teórico discorrer a respeito do controle da narrativa e sobre o contraste entre tempo da história e tempo do discurso (ECO, 2012).

A interrupção, pensando na organização dos capítulos e da obra como um todo, é aparente, tal como dito, demarca quase a metade do romance. Mas o que esse pequeno parênteses estimula não é apenas uma comparação da forma, mas, preponderante, do conteúdo, do impacto que os planos individual e coletivo passarão a protagonizar. A provocação está no fato de demonstrar o deslocamento também do espaço, afinal, desenvolvendo a observação realizada, Luz está em Buenos Aires e, lá, passa a questionar e comparar a sua realidade de província. A dicotomia vivida no país fica mais intensa, vívida, fortalece a maneira do romance *Como vivido cien veces* deslocar a perspectiva de enunciação do discurso histórico oficial no país. Interessante perceber que, ainda que destoando da condução geral da narrativa, as cartas são introjetadas sem causar um desequilíbrio, não demandam grandes esforços de acomodação de leitura ou de percepção para a virada da perspectiva.

Assim, na segunda carta apresentada, cujo destinatário é Sebastián Osorio, o testemunho de Luz favorece a comparação no plano histórico entre as realidades percebidas em Córdoba e em Buenos Aires, além da

²³⁶ Alusão à obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, publicada pela primeira vez pelo teórico em 1994 (um ano antes do lançamento de *Como vivido cien veces*). Informações sobre a obra consultada nas Referências.

consequente tensão vivida na última, onde ter a aparência de um *unitario* seria um perigo ainda mais iminente:

Mi extrañado hermano:

Aunque parezca increíble, aún no he dado con ninguna de las lumbresas del país que, según tú, se concentran aquí.

[...]

Fui a las librerías de la calle Potosí como me recomendaste y he comprado lectura para toda la travesía. Sigo estudiando inglés con mi esposo y me quejo de que en ese punto se muestra implacable.

[...]

Querría que no te detengas mucho en Buenos Aires, mediando tu carácter: hay más encono político que en Córdoba y puedes pasar un mal rato si vas bien vestido y te sospechan unitario: se ve gente mal entrazada y provocativa, haciendo alarde de sus cuchillos. Harrison dice que dos años atrás no era así, pero ahora no se puede salir sin escolta y él lleva siempre una pistola.

*Para empeorarlo, la iluminación es malísima; comparada, la de Córdoba es un lujo. Y Armand decía verdad: hay perros cimarrones y pericotes por todos lados*²³⁷. (BAJO, 1997, p. 138-139, *itálico do autor, negrito nosso*).

Promovendo um rearranjo na forma, Bajo, então, deleita-se com as já comentadas características abertas do gênero romanesco, com sua permissividade e inteligência. Aqui, então, estaria situado o que está sendo entendido como *Afluyente A*. Entre comentários pessoais e razoavelmente corriqueiros entre dois irmãos, tal como “Harrison dice que dos años atrás no era así”, a carta de Luz acede a outro nível, a uma espécie de esfera memorialista, um testemunho congelado e repassado aos leitores de um recorte histórico decisivo para o início da nação argentina. A partir desse recorte, as linhas ficcionais ajudam a explicar a segunda ponderação, que é, por sua vez, entendida como *Afluyente B*.

²³⁷ “Meu saudoso irmão:

Pode parecer incrível, mais ainda não topei com nenhuma luminária ou grande luz do país que, segundo você, concentra-se aqui.

[...]

Fui às livrarias da rua Potosí como você me recomendou e comprei histórias para toda a travessia. Sigo estudando inglês com meu esposo e me queixo de que, nesse ponto, ele se mostra implacável.

[...]

Gostaria que não se detivesse muito em Buenos Aires, por conta do seu caráter: há mais inimizade política do que em Córdoba e você pode passar algo ruim se vier bem vestido, caso o suspeitem como unitário: se vê gente mal vestida e provocativa, fazendo alarde com suas facas à mostra. Harrison disse que, há dois anos, não eram assim, mas, agora, não se pode sair sem escolta e ele leva sempre uma pistola.

Para piorar, a iluminação é malíssima; comparando, a de Córdoba é um luxo. E Armand dizia a verdade: há cachorros de rua e ratos por todos os lados.”.

As cartas, insistentemente frisadas, são lidas como um postulado interessante utilizado por Cristina Bajo para valorizar a maneira de se (re)montar e de se analisar o discurso histórico. Muito mais do que um recurso literário, os trechos relatados ajudam o romance a pincelar, sob os inocentes e não oficiais olhos de uma entidade nativa, o registro da história ao vivo; a percepção do herói médio em relação àquilo que a rodeia; os modos e diferenças existentes entre as províncias e os seus cidadãos; além do choque causado pelos costumes dos *gringos* (estrangeiros, sobretudo ingleses, que passavam a ser cada vez mais frequentes no cenário argentino). Tudo passa a ser elemento possível para revisitar e revisar os elementos que fazem parte da história. Movida pela saudade e pelo encanto despertado por conta do que lhe é diferente, Luz começa a sua carta para a amiga:

Queridísima Jero:

Aquí estoy en Buenos Aires y extrañándote. *Un amigo de Mr. Harrison (perdón, debo acostumbrarme a llamarlo Brian, mi esposo o etc.) nos ha facilitado su casa mientras viaja por Brasil. Los muebles de estos gringos son raros, aunque me gustan. Tienen muchos cuadros, pero no verás a San Lorenzo achicharrándose o a Santa Teresa por los aires, no. Tampoco al tío Eleuterio con un ojo de menos o al tatarabuelito del Dr. de la Mota con gorro de dormir, candela en mano. Mucho menos a la monjita bigotuda, con hábito de las teresas, de tía Mercedes*²³⁸. (BAJO, 1997, p. 137, grifos do autor, itálico do autor, negrito nosso).

Se o contraste cultural nas belas artes não é um tópico esquecido por Bajo para a revisão da história, de um momento de transição acompanhado pelos argentinos do começo do século XIX, a organização da cidade e, mais, o comportamento portenho não ficou também despercebido. Mais uma vez, *Como vivido cien veces* destaca-se enquanto romance histórico argentino pela locação de seu ponto de vista de enunciação:

Aquí llovió a matar y las calles están insoportables. *Imposible llegar a donde vayas con los ruedos decentes. Y teniendo semejante*

²³⁸ “Queridísima Jero:

Aqui estou em Buenos Aires e sentindo a sua falta. Um amigo de Mr. Harrison (perdão, devo me acostumar a chamá-lo de Brian, meu esposo ou etc.) nos emprestou sua casa enquanto viaja para o Brasil. Os móveis destes gringos são raros, ainda que eu goste. Eles têm muitos quadros, mas não verá ao San Lorenzo cozinhando-se ou a Santa Teresa pelos ares, isso não. Tampouco verá o tio Eleuterio com um olho a menos ou o tataravozinho do Dr. da Mota com uma touca de dormir, vela na mão. Muito menos verá a freirinha bigoduda, com hábito das teresas, da tia Mercedes.”.

rio (el de La Plata es casi un mar), ¿podrás creer que es un drama conseguir agua?

¡Fuimos al teatro! Me resultó divertidísimo (las porteñas son atrevidas en el vestir y muy alegres), pero mi esposo se mostró despectivo con el edificio, la obra y los actores²³⁹. (BAJO, 1997, p. 137, itálico do autor, negrito nosso).

A falta de água, o odor proveniente das ruas depois da chuva, o atrevimento delicioso das portenhas ao fitar os homens no teatro... Bajo consegue, assim, o desafio de reapresentar e reconsiderar a história de maneira natural, utilizando-se, para isso, do calor e do afã de uma jovem sedenta em narrar tantas novidades encenadas diante de seus olhos. A reconstrução dos recortes históricos, portanto, é realizada da maneira que a escritora tanto proclama ao falar da história: esta deve sempre ser vista e contada sob a mirada do seu povo. Parece, portanto, bastante simbólico o fato de o capítulo ser intitulado “PARA HACERLES SABER” (BAJO, 2006, p. 125).

Em carta destinada a Edmundo Osorio, é plasmado no romance dados sobre o trânsito de livros na terceira década do século XIX, títulos que, tempos depois, acabaram sendo consagrados como pilares da teoria literária ocidental:

*A don Edmundo de Osorio y Luna de Villalba Esquivel
Querido Bribón:*

[...]

Te conseguí la obra de Byron que me encargaste y además el “Paraíso perdido”, de Milton, que me aconsejó H.²⁴⁰ [...]

(BAJO, 1997, p. 138-139, itálico do autor, negrito nosso).

No mesmo capítulo (a essa altura, parece mesmo difícil continuar pensando em uma frívola aparição folhetinesca de três inócuas cartas redigidas por uma entidade nativa), a escritora argentina alcança a circunstância para aludir uma figura tão cara para esta dissertação e à identidade argentina: os barcos. A mesma imagem que catapultou o raciocínio e o fez singrar as

²³⁹ “Aqui choveu em baldes e as ruas estão insuportáveis. Impossível chegar onde quer que você queira com o vestido em estado decente. E, tendo semelhante rio (o Rio da Prata é quase um mar), poderá acreditar que é um drama conseguir água?

Fomos ao teatro! Pareceu-me divertidíssimo (as portenhas são atrevidas no vestir-se e muito alegres), mas meu esposo mostrou-se mesmo admirado pelo edifício, pela obra e pelos atores.”.

²⁴⁰ “A Dom Edmundo de Osorio e Luna de Villalba Esquivel

Querido Bribón:

[...]

Conseguí para você a obra de Byron que me encarregou e, além dela, o “Paraíso Perdido”, de Milton, que me aconselhou H. [...]”.

páginas até aqui, no plano romanesco, fundamenta o contraste de espaço entre as províncias e Buenos Aires. E, confessando não mentir, mesmo não vendo os barcos de perto, Luz demonstra entender o valor daquelas embarcações. Sob a égide do romance histórico argentino, o fragmento é mais um importante indício da remontagem que o plano ficcional exerce a partir do plano histórico. Diante da porta de entrada e de saída de uma nação, a poética bajoniana – codificada por epístolas – passa a oferecer mais um questionamento a respeito do lugar de onde o discurso histórico foi literalmente e ideologicamente colocado à prova.

*[...] aquí verás bonitos caballos y perros como no hay otros, paisajes con muchos árboles y algo que me encantó: ¡barcos! ¡Acabo de descubrirlos y ya los amo! ¡Cruzan los mares, enfrentan las tormentas, van y vienen por donde les place y no se preguntan si hay peligro en lo que hacen! ¿No es de maravillarse? **Para no mentir, te diré que por ahora sólo los he visto en láminas, de lejos en el puerto y uno en tierra firme...** que había arrastrado la sudestada. Te explicaré qué es la sudestada: una especie de crecida que mete el mar —o el río, no entendí bien— muy adentro y arrasa con todo. Imagínate, ¡para que lleve un barco! Dice H. que **cuando crucemos a Montevideo podré ver todo tipo de naves, porque aquel puerto es muy cómodo, está sobre la costa; en cambio, el nuestro es un desastre**²⁴¹. (BAJO, 1997, p. 137, itálico do autor, negrito nosso).*

Bajo, porém, não utiliza a apresentação das cartas como um mero exercício tedioso para se registrar os recortes históricos. Dando verossimilhança ao que está sendo narrado, as descrições de Luz são carregadas com o necessário tom pessoal de uma jovem doravante em transformação. Para sua amiga, Luz confessa: “*Personalmente, desearía que se comentase de mí que soy valiente, inteligente y hermosa (¿por qué no?) y lo*

²⁴¹ “[...] aqui, verá bonitos cavalos e cachorros inigualáveis, paisagens com muitas árvores e algo que me encantou: barcos! Acabo de descobri-los e já os amo. Cruzam os mares, enfrentam as tormentas, vão e vêm por onde lhes agrada e não se perguntam se há perigo no que fazem! Não é para se maravilhar? Para não mentir, direi-lhe que, até agora, somente os vi em quadros, de longe, no porto e um em terra firme... que o havia arrastado a sudestada. Explico-lhe o que é a sudestada: é uma espécie de aumento que ocorre no mar – ou no rio, não entendi bem -, que ocorre lá no fundo e arrasa com tudo. Imagine, força capaz de levar um barco!

H. disse que, quando cruzarmos para Montevideú, poderei ver todo tipo de naves, porque aquele porto é muito confortável, está sobre a costa; em contrapartida, o nosso é um desastre.”.

*de piadosa lo dejo para almas angelicales como la tuya*²⁴².” (BAJO, 1997, p. 138, itálico do autor). A priori, o registro poderia ser interpretado como um desejo romântico, afinal, alude-se a uma jovem provinciana que vive em pleno início do século XIX, em meio a um país em guerra civil. Anacrônico, por um lado; mas verossímil por outro, pela *orilla* que equilibra o romance, pela aspiração de leitores contemporâneos que, muito provavelmente, não estranham esse tipo de comportamento de uma mulher em sua ânsia de viver intensamente a liberdade. Mas, para não ficar no limiar banal de um adoçamento de folhetim, Bajo conta, mais uma vez, com o resgate de um fato histórico para defender-se de um possível argumento negativo. Assim, Luz atesta para o seu primo Edmundo:

*Pero tenías razón cuando insistías en que **este matrimonio era lo mejor que podría sucederme: la sensación de libertad es maravillosa. Y digo la sensación porque ya bien he descubierto que las mujeres gozamos de la sensación y ustedes, los varones, de la libertad***²⁴³. (BAJO, 1997, p. 138-139, itálico do autor, negrito nosso).

Mais uma vez, o plano individual é aludido com excelência, passa a ser explicado por um condicionamento coletivo. Dado o tempo de discurso necessário para viabilizar uma nova etapa, Bajo traz à tona, a partir do capítulo dezenove, a volta do seu narrador heterodiegético e, com ele, ainda mais fôlego para recontar. Chega, por isso, o momento de se tocar nas águas da individualidade.

7.6 EM NOME DO REAL: A FAMÍLIA OSORIO E O BATISMO DIFERENCIADO DE MAIS DE UMA CENTENA DE PERSONAGENS

²⁴² “Pessoalmente, gostaria que falassem de mim como alguém valente, inteligente e encantadora (por que não?); quanto ao atributo de piedosa, deixo-o para almas angelicais como a sua.”.

²⁴³ “Mas tinha razão quando insistia que este matrimônio era o melhor que poderia me suceder: a sensação de liberdade é maravilhosa. E digo a sensação porque já bem descobri que, nós, as mulheres, gozamos da sensação; e vocês, os varões, da liberdade.”.

Além desse narrador onisciente repleto de intimidade com a sua narrativa, é impossível não destacar na obra da escritora argentina uma estratégia fundamental e que muito serviu para legitimar para o gênero romanesco um aval de quebra em relação às ficções anteriores: o aprofundamento em torno de suas personagens. Nesse sentido, Cristina Bajo constrói uma formulação onde, dificilmente, seus personagens (independentemente se nativas ou imigrantes) passam pelo crivo e obrigatoriedade de uma expectativa maniqueísta, o que faz da obra uma interessante exemplificação da sistemática busca entre os escritores de romances históricos das últimas três décadas. O acontecimento ou fato histórico é revisado, também, a partir do questionamento efetuado segundo o perfil de quem faz parte da trama. Entre olhares e diálogos, personagens são humanizados graças a inversões e relativizações no que diz respeito às fórmulas pré-concebidas do discurso histórico oficial.

Está aqui, pois, outro ponto-chave para a elaboração da poética bajoniana e a sua relevância no que diz respeito à construção da obra dentro dos preceitos do romance histórico das últimas décadas na América Latina e, claro, na Argentina. Isso porque, como suscitado superficialmente em outras seções, Bajo dá à instância de cada um dos personagens curvas sinuosas em torno do seu caráter, oscilações favoráveis para a compreensão de representações não sacralizadas, engenho propício para relativar a antiga criação artificial do discurso histórico oficial em relação a alguns nomes. A recriação não significa afastamento dos recortes históricos e de dados possíveis de comprovação. A ação típica entre as classificações mais recorrentes entre os romances históricos (os já classificados e explicados novo romance histórico, romance histórico pós-modernista ou metaficção historiográfica) é refutada pelo trabalho da escritora. Ratificando que faz “novela histórica” e não “historia novelada”, Cristina Bajo endossa a preocupação de não transformar o seu trabalho literário em um anacronismo incoerente. Sobre isso, destaca-se um trecho especial da entrevista exclusiva:

Eu considero que há história romanceada e romance histórico. O romance histórico é o que eu faço, é o que fazia Walter Scott. Os personagens romanescos protagonistas são ficcionais, retratam a gente comum para a qual a história não lhe deu conhecimento; e os personagens reais somente fazem ações dos personagens reais, e,

normalmente, não os dou, não os ponho em diálogos, a não ser que sejam diálogos anódinos, entende? Mas não lhe ponho tomando decisões, mandando fazer isso ou aquilo. Não.

[...]

História romanceada é quando você elege um personagem real, e é o que acontece com Mabel Pagano [referindo-se a outra romancista argentina], ou o que fez também Reyna Carranza [outra escritora argentina, conhecida por romances históricos] na obra *El jardín de Rosas*; ou seja, você toma um personagem real e faz tudo através dele. Isso, particularmente, eu não me atrevo a fazer. E sabe que, em um momento, já me ofereceram pagar muito para que eu fizesse algo sobre a história da vida de Margarita Güel, e, apesar de ter muito sobre o tema, não quis fazer. Porque não me atrevo a fazer isso, não me meto nisso. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 291-292).

Respeitar fatos históricos e não ousar ficcionalizar o que próceres falaram (a não ser que tais pensamentos sejam possíveis de serem acedidos via uma responsável pesquisa) não significa, porém, a desistência de manifestar o questionamento a despeito de uma improvável verdade única. No caso de Cristina Bajo, apenas favorece, ainda mais, a sua aproximação a uma orientação de um romance histórico filiado à proposta scottiana. Em entrevista ao jornalista Rogelio Demarchi, a escritora evidencia o contexto motivador para o escritor fundador do romance histórico na Europa e a sua postura com personagens, segundo ela, “reais”:

—Scott ha dejado, digámoslo así, un decálogo que define qué es novela histórica. Pensemos esto: él escribe novelas históricas cuando su patria, Escocia, está consumida por la guerra contra los ingleses, que les han ganado por los cuatro costados. Él advierte que la historia de su país se desintegra frente al poder de los ingleses. Entonces inventa el género para mostrarle a su pueblo las glorias de la Patria, que perdurarán más allá de la depresión actual y la momentánea victoria inglesa. Por eso es que la información histórica, en su opinión, debe ser correcta, y exactamente por eso no se debe jugar con los personajes reales. Por todo ello, Scott es un maestro para mí²⁴⁴. (BAJO *apud* DEMARCHI, 2006).

Apostando na seara scottiana, Cristina Bajo demonstra que nem sempre a especulação demasiada é o caminho para a elaboração de um romance histórico e que, ainda que a relação com o discurso histórico pareça

²⁴⁴ “Scott deixou, digamos assim, um decálogo que define o que é o romance histórico. Pensemos nisto: ele escreve romances históricos quando sua pátria, a Escócia, está consumida pela guerra contra os ingleses, que lhes ganharam nos últimos quatro séculos. Ele adverte que a história do seu país se desintegra diante do poder dos ingleses. Então, inventa o gênero para mostrar ao seu povo as glórias da Pátria, que perdurarão para mais além da depressão atual e da momentânea vitória inglesa. Por isso que a informação histórica, em sua opinião, deve ser correta, e, exatamente por isso, não se deve brincar com os personagens reais. Por tudo isso, Scott é um mestre para mim.”.

mais harmônica e amigável, o resultado de tal nunca estará carente de espírito crítico e reflexão. Em *Como vivido cien veces*, Cristina Bajo atinge grande apuramento dessa relativização, por exemplo, a partir das figuras dos irmãos Fernando e Sebastián Osorio. Mais do que construir irmãos diametralmente distintos, o que já poderia render boas páginas no evento romanesco, a escritora argentina atinge o seu auge no que diz respeito à inversão de papéis e protótipos de caracteres. Seguindo tal parâmetro,

La “verdad” histórica se subordina obviamente a la fantasía novelística. La abundancia de disfraces en la novela proyecta una **visión dialógica de la realidad, o en términos borgeanos, el lector no puede decidir quién es el héroe y quién el traidor**²⁴⁵. (MENTON, 1993, p. 59, grifos nossos).

A experimentação entre Fernando e Sebastián é complexa, parte do perfil físico, epidérmico, e acaba abundando em descrições detalhadas ao longo dos capítulos sobre a sua densidade psicológica. O jogo de oposições, portanto, é caprichoso, demanda atenção e reflexão dos leitores. Somente assim, será possível perceber que os estereótipos nacionais foram desbancandos, sacudidos por uma guerra que não foi feita por padrões estéticos, mas morais, ideológicos – e que não atendem às lógicas tão bem guardadas pela historiografia oficial.

Por meio de Fernando e Sebastián Osorio, a dicotomia está posta na pele, é ironizada sem a necessidade de que o narrador ou mesmo um personagem intervenha. Assim, Sebastián Osorio, é descrito como um dos três filhos “altos, morenos y enjutos” (BAJO, 1997, p. 15), por seus traços brancos, contrastados por cabelos negros, ao modo mouro, perfil perfeito para simplificar a massa *criolla* que começava a ganhar mais voz e vez na nova nação. No entanto, o personagem personifica um ideal oposto ao que pode ser visto no espelho. É ele quem encarna a principal representação *unitaria* da família que, segundo o personagem, seria a força política capaz de afastar o país da barbárie. Esta, por sua vez, fica encarnada e ganha vida pelo personagem Fernando Osorio. Sua rusticidade, sede de aventura e lógica de um verdadeiro *federal* são ironizadas por um visual também divergente. É

²⁴⁵ “A “verdade” histórica subordina-se obviamente à fantasia romanesca. A abundância de disfraces no romance projeta uma visão da realidade, ou, em termos borgeanos, o leitor não pode decidir quem é o herói e quem é o traidor.”.

Fernando que é descrito como um dos filhos a seguir os traços dos Osorio y Luna: “[...] rubios de ojos claros y regular estatura. Fernando, en cambio, teniendo la apariencia de un Osorio, había sobrepasado la altura de los Núñez del Prado, la rama materna²⁴⁶.” (BAJO, 1997, p. 15). Havia, fisicamente, no personagem, portanto, aquele ideal aspiracional de *pura linhagem*.

O resultado, como é possível notar, é um completo enrevesamento, como se o espírito de um estivesse alojado no corpo de outro. Nessa leitura, a *troca de fantasias entre os dois* trata-se de mais uma interessante estratégia posta pela poética bajoniana para promover a discussão da natureza dos personagens que é tão própria do romance e, principalmente, da revisão voluntariamente almejada pelo romance histórico. A realidade é posta à prova, a verdade é multiplicada por verdades – em um ressoante plural –, o verossímil diegético passa a ser familiar aos olhos de qualquer leitor, argentino ou não: afinal, a não estabilidade da história é literalmente discutida, deflagrada no seio de todas as famílias.

Evidentemente, o fato de *Como vivido cien veces* ser engendrada na modalidade narrativa com influência em recortes históricos acaba por fazer com que os nomes não sejam apenas escolhas aleatórias, valorizando, ao contrário, as partes preponderantes para a sustentação dos correspondentes com um dado real estudado. Ciente disso, Bajo não economiza ao pesquisar e escolher a dedo cada um dos nomes que aparecem em sua trama, seja ao retratar personagens totalmente ficcionais (as entidades nativas), seja ao re-elaborar personagens históricos ficcionalizados (as entidades imigrantes), ou ainda, ao mencionar personalidades históricas que, por alguma razão, acabaram por influenciar o período que ambienta o enredo, a conduta e os valores dos personagens do romance (entidades imigrantes, mas que não fazem parte da narrativa diretamente). Como seria de se esperar e bem demarcado por Ian Watt, “Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função.” (WATT, 2010, p. 19). Em entrevista exclusiva, Bajo vai além, explicando, também, o fato de algumas das personagens nativas, tidas meramente como

²⁴⁶ “[...] loiros de olhos claros e estatura regular. Fernando, diferentemente, tendo a aparência de um Osorio, havia superado a altura dos Núñez del Prado, o lado materno.”.

ficcionais, acabam por ser o substrato de recortes memorialísticos vividos pela autora: “[...] porque quase todos os meus personagens estão baseados em algo que eu vi ou que eu li, são personagens, como digo, semi-reais. [...] Em geral, bom, quase todos esses personagens têm algo de um personagem real, que eu encontrei e, depois, o ampliei.” (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 300).

Por não apresentarem qualquer relação possível, ainda que simbólica, capaz de ser resgatada pela mirada crítica, o comentário acima da escritora sobre o nível de realidade atribuído a alguns personagens ficcionais apenas valoriza o envolvimento pessoal de Cristina Bajo com a sua sistemática de criação literária. No entanto, não será necessário nenhum grande esforço para perceber como a escritora conseguiu, a partir do plano da narrativa romanesca, demonstrar esse olhar aguçado relacionado à composição dos nomes de cada um dos personagens. Assim, Luz Osorio e Brian Harrison, em um diálogo aparentemente açucarado pelo tom romanesco, elevam a discussão da problemática a termos liricamente saborosos. Brincando com a intradutibilidade entre os idiomas espanhol e inglês, a escritora exalta como uma história é feita por indivíduos únicos, conscientes de suas personalidades:

- Su nombre de usted – Brian – **no tiene traducción al español, ¿verdad?**
- **Tampoco el suyo como nombre propio en inglés** – declarou él, radiante por esta otra coincidencia. Ingenuamente, pensó que los hados habían dirigido una mirada favorable sobre él.²⁴⁷ (BAJO, 1997, p. 105, grifos nossos).

O que poderia ser apenas uma pequena e previsível incompatibilidade entre um casal, é, sem dúvida alguma, mais uma oportunidade de observar como um escritor é capaz de deleitar-se com o fazer literário. Nomes que, muito provavelmente passam incólumes pela primeira leitura, como pode ser o caso da escrava Calandria, no raciocínio desta dissertação, também soam como revelações do fascínio de Bajo quanto aos recortes históricos e da literatura do seu país. A intimidade com ambos os discursos ajudam a explicar o porquê da percepção de leitura proposta. O uso do nome Calandria poderia ser, então, um diálogo diacrônico com outro (isso mesmo, no masculino)

²⁴⁷ “- O nome do senhor – Brian – não tem tradução para o espanhol, não é mesmo?

- Tampouco o seu como nome próprio em inglês – declarou ele, radiante por esta outra coincidência. Ingenuamente, pensou que as fadas haviam lhe concedido um olhar favorável.”.

personagem Calandria, figura, aliás, histórica (cujo nome real é Servando Cardozo) e que foi ficcionalizado pelo autor Martiniano Leguizamón em sua obra *Calandria, Del Tiempo Viejo*²⁴⁸, uma comédia de costumes de 1896. A ponte estabelecida, é claro, demanda uma maior intimidade da historiografia literária e da historiografia argentinas. Para os que têm essa possibilidade, sabendo que Leguizamón ainda guarda a coincidência de também escrever a partir da perspectiva de sua província (no caso, a de Entre Ríos), o diálogo e a referência soam mesmo irresistíveis. Vale revelar, no entanto, que, em entrevista exclusiva, a escritora denotou surpresa com a casualidade sobre Calandria, verbalizando não conhecer a história que envolvia a personagem da vida real. Seja como for, a perspectiva é realizada, afinal, após escrito, como bem sabem diversos teóricos literários, a obra já não é mais do seu autor.

Também partindo do pressuposto de diálogos mais complexos, surge a inferência mais irresistível para o jogo construído na poética bajoniana no que diz respeito aos nomes próprios dos personagens e a sua relação com o discurso histórico e a historiografia literária. Trata-se da referência máxima de *Como vivido cien veces*, do herói médio escolhido por Cristina Bajo para capitanejar toda a sua trama. A pista estaria, então, demarcada no próprio nome da protagonista: Luz María. Sem pensar inicialmente em uma aproximação mais complexa, o batizado do nome da heroína já ganharia valor simbólico suficiente pelas próprias águas apresentadas no plano romanesco:

Bajó [refiriéndose a Severa] la escalera con el corazón dolorido, como cuando perdió a su hijito, el que la había convertido en ama de cría de Luz. Doña Carmen había parido la misma semana, pero tenía secos los pechos y la guagüita berreaba de hambre. Sin esperar permiso, Severa la había levantado a escondidas, acercándola al pezón con premura de madre. Le cubría la cabecita, murmurando consuelos, cuando entró don Carlos.

—¡Pero vea, patrón, a la sinvergüencita! —rió entre lágrimas—. **¡Si es un solcito la niña!**

Don Carlos venía de discutir con su mujer, que se negaba a que buscaran un ama de leche; se acercó mirando con agradecimiento el semblante emocionado de la esclava.

—Veamos —deslizó, enternecido al ver a la pequeña prendida a la teta descomunal—. **Solcito para nombre no me parece, pero podríamos llamarla Luz.**

—**Luz María, para que la Virgen me la conserve** —señaló ella, recordándolo ahora como si fuera ayer. **Y a pesar de doña Carmen**

²⁴⁸ O conhecimento inicial dessa obra se deu a partir da leitura de *Metáfora e imaginário social en la literatura argentina*, publicado em 2004, de Sara Eliana Riquelme. Informações dessa obra nas Referências.

—pretendía llamarla Bonifacia, por santoral—, así la bautizaron. “¡Hasta su nombre me pertenece!”, clamó Severa a la noche donde Dios parecía haberse escondido, mientras atravesaba el patio hacia su cuarto²⁴⁹. (BAJO, 1997, 133-134, grifos nossos).

O nome representa mais do que um elo de amor entre a protagonista e a escrava, Severa, que, a partir daquele momento, passava a ser ama-de-leite, a mãe que nutria o apetite de sobrevivência de um bebê. Metaforicamente, a união demarca também uma possível leitura para entender a revisão histórica que o romance histórico tanto demonstra estar disposto a realizar. A união entre o aditivo negro, agora no seio da tradicional e histórica família Osorio, passa a fundamentar a simbiose ocorrida na fundação de uma cidade, de uma província e, de alguma maneira, de todo o país. Contrariando a decisão de Dona Carmen, Severa é metonímia forte para sentenciar as mudanças que viriam no plano individual e coletivo, transformações que demarcaram o discurso histórico e que, habilmente, foram reconstruídas na esfera ficcional. A escolha do nome transcende uma escolha fortuita já que Severa não poderia mais ser tirada de cena²⁵⁰. Afinal, aludindo novamente a uma frase célebre do trecho, “¡Hasta su nombre me pertenece!”.

Uma vez comentada a dimensão simbólica ocupada pelo nome Luz María a partir da análise do que reside apenas no plano ficcional, cabe ainda outro aparte inquietante. Voltando a discorrer sobre a propriedade de buscar referências no passado histórico e literário, as iniciais do nome da heroína

²⁴⁹ “Desceu [referindo-se a Severa] a escada com o coração doído, tal como quando perdeu o seu filho, o que a havia convertido em ama-de-leite de Luz. Dona Carmen havia parido na mesma semana, mas tinha os peitos secos e a pequena faminta berrava de fome. Sem esperar sua permissão, Severa havia se levantado às escondidas, aproximando o bebê do seu peito com a urgência de uma mãe. Cubria-lhe a cabecinha, murmurando consolos, quando entrou Dom Carlos.

- Mas, veja, patrão, essa sem vergonhazinha! – riu, entre lágrimas –. Se não é um solzinho essa menina!

Dom Carlos vinha de uma discussão com sua mulher, que se negava a que se buscassem uma ama-de-leite; aproximou-se de Severa olhando, com agradecimento, o semblante emocionado da escrava.

- Vejamos – deslizou, enternecido ao ver a pequena presa à teta descomunal –. Solzinho para nome não me parece possível, mas poderíamos chamá-la de Luz.

- Luz Maria, para que a Virgem conserve-a para mim – assinalou ela, lembrando de tudo, como se tudo tivesse acontecido ontem. E, apesar de dona Carmen – pretendia chamá-la de Bonifácia, pela devoção à santa – assim a batizaram. “Até o seu nome me pertence!”, exclamou Severa, na noite onde Deus parece ter se escondido, enquanto atravessava o pátio até seu quarto.”.

²⁵⁰ A dimensão simbólica da personagem Severa (e de outras entidades nativas) para a discussão da própria revisão histórica existente em *Como vivido cien veces* será questionada pontualmente, a partir do capítulo 7.9.

acabam permitindo uma leitura, senão dialógica, no mínimo, fértil. Volta-se a ponderar: Luz María. Nome não atípico, não raro, pensando na realidade hispano-falante, com fortes ligações com a cultura cristã católica. Depurando-o em apenas duas letras, ganham espaço as iniciais “L” e “M”. Duas consoantes aparentemente vazias semanticamente. Aparentemente. Aqui, L e M permitem a ponte necessária para a evocação de outro nome, o de Lucía Miranda, “heroína legendaria que aparece en la crónica de Ruiz Días de Guzmán *La Argentina Manuscrita* de 1612” (DA CUNHA, 2004, p. 30). Lucía Miranda que, também, foi ficcionalizada em 1860 e virou título de dois romances distintos, escritos por Rosa Guerra e Eduarda Mansilla de García. Tomando o ano de publicação dos romances e a comparação da faixa temporal revisitada por Bajo, claro, há aqui uma proposta diacrônica de diálogo.

Ao considerar essa ligação, a escritora acabaria por ecoar em sua entidade nativa mais do que traços de uma entidade imigrante; o que há de importante, de fato, é como Bajo acaba por fortalecer a revisão de dois nomes pontuais para a constituição do próprio gênero romanesco, quando estudado na frente da autoria feminina. Esclarecendo sobre o que essa leitura implica, Gloria da Cunha traz as informações necessárias quanto às autoras de Lucía Miranda: “Dentro del desarrollo de la novelística argentina, Guerra y Mansilla constituyen un hito ya que son representativas del esfuerzo inicial de la mujer en las letras²⁵¹” (DA CUNHA, 2004, p. 30).

Nessa proposta de leitura, a relação entre Luz María e Lucía Miranda fortalece a perspectiva de entender como os nomes acabam ganhando relevância para a arquitetura da narrativa e da poética bajoniana. Sobretudo, a maneira de *Como vivido cien veces*, a partir desses ecos, oportunizar, sob uma leitura crítica, o fortalecimento de distintas revisões no plano historiográfico e literário. E se as leituras críticas aqui colocadas, ainda que porventura admiradas, soem labirínticas, a própria Cristina Bajo demonstra, realmente, que o nome Luz María provém de um emaranhado diálogo com a historiografia literária, é, sem dúvida, uma verdadeira confluência simbólica:

²⁵¹ “Dentro do desenvolvimento do romance argentino, Guerra e Mansilla constituem um marco, já que são representativas do esforço inicial da mulher nas Letras”.

Luz é uma mistura de Marieta Sánchez Thompson, de Juana Manuela Gorriti e de Eduarda Mansilla. Você se dá conta? Mas ainda: a personagem é ainda entretecida com dois casos de mulheres daqui, de Córdoba, de Nueva Río Cuarto, que, naquele momento, mais ou menos em uma diferença de setenta anos, casaram-se com índios. Ou seja: que eu inventei, inventei; mas já havia, de alguma maneira, acontecido com personagens históricos, certo? Parto sempre de algo real, histórico. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 299).

Se tomada a sério a perspectiva de Cristina Bajo para o nascimento de sua heroína Luz María, a simples entidade nativa seria, então, triplamente qualificada como entidade imigrante. As duas relações próprias colocadas aqui, claro, parecem manter mais coesão com tudo o que já foi discutido e introjetado para o desenvolvimento do raciocínio de leitura crítica. Seja como for, logicamente, qualquer aproximação para pensar a construção de nomes não registrados no plano histórico demanda a flexibilização do leitor-crítico e, claro, conhecimentos mais aprofundados da historiografia literária (seja a ocidental, seja a argentina). Mas não é somente sabendo utilizar nomes próprios que Cristina Bajo fundamenta a questão da individualidade. Diante de mais de cem nomes completos citados para dar vida aos seus personagens, não passam despercebidos os tratamentos não personalizados voltados a Simón Viejo e a Simón Chico. A escolha, além de decretar uma visível diferenciação topológica, ajuda a estabelecer, ainda que não diretamente, uma reflexão no que diz respeito ao espaço do negro (empregado leal e com destino diretamente atrelado à família a qual serviam) enquanto indivíduo pertencente à sociedade argentina nas primeiras décadas do século XIX. Para tanto, nesse momento, será dedicado um capítulo pontual ainda nessa *Parte III* da dissertação. A observação, nessa instância, ajuda a sustentar a convicção de que a narrativa bajoniana vai muito além das águas do romanesco, preferindo sedimentar questões latentes e de ordem específicas, seja quando se pensa no fortalecimento do gênero literário, seja especificamente para a re-elaboração da modalidade narrativa com inspiração em fatos históricos.

Não por acaso – tal como já apontado –, o centro de toda a trama se dá a partir de uma família, da histórica família Osorio e, como consequência, de tudo o que representa esse sobrenome para a consolidação de cada futuro individual.

7.6.1 A Família Osorio: a origem oportuna para uma revisão histórica

O ponto de tensão entre o desenvolvimento das personagens é, sem dúvida alguma, realizado a partir da família Osorio²⁵². Da disputa e do ódio marcado entre locais (índios) e brancos (*criollos*, os descendentes de espanhóis) até a guerra propriamente dita, tudo está centrado entre os Osorio. Na primeira pesquisa realizada em relação a sua origem, o mesmo responsável por esta dissertação acabou enquadrando-a como um artifício a mais do aparato ficcional²⁵³. Até aquele momento, a reação esperada correspondia ao conhecimento não pleno e à dificuldade de acesso de um investigador brasileiro, demonstrando que o mesmo ainda teria que mergulhar mais no recorte histórico ficcionalizado, a fim de pesquisar com afinco e, de maneira ainda mais pontual, os registros históricos da província de Córdoba e as movimentações relacionadas às famílias fundadoras que acompanharam o projeto de construção de Jerónimo Luis de Cabrera. O que seria uma possível ação anacrônica em relação aos registros civis da região (outro mecanismo utilizado para reforçar a busca por um elemento da memória coletiva e da história cordobesa) para aludir a outro sobrenome oficial, desvelou – na hora oportuna – outra verdade. O sobrenome Osorio faz mesmo parte de uma recuperação factual da escritora Cristina Bajo sobre o recorte histórico reconstruído em sua trama.

A informação somente pode ser obtida com a pesquisa *in loco* do investigador em diversos documentos que visaram registrar a memória e a história da província desde a sua fundação. A partir da leitura atenta a distintos

²⁵² Exatamente por esse motivo, o primeiro romance histórico é reconhecido como o ponto de partida para “A Saga dos Osorio”. O sucesso do romance de estreia e o desenvolvimento da escritora dentro do cenário literário permitiu a constituição da pentalogia “A Saga dos Osorio” que, além de contar com o romance *Como vivido cien veces* (1995), é formada por *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006) e *Territorio de penumbras* (2011). Está previsto que, ainda no primeiro semestre de 2015, seja lançado o último título da saga, depois de quase 20 anos da primeira publicação de *Como vivido cien veces*.

²⁵³ Referindo-se ao primeiro artigo escrito sobre o romance histórico *Como vivido cien veces*, apresentado no Congresso Brasileiro de Hispanistas, no ano de 2012. Naquele momento, o centro da questão era a promoção inicial para a leitura da obra e para o reconhecimento sobre quem era Cristina Bajo. Informações sobre a publicação nas Referências.

documentos disponíveis na Junta Provincial Histórica de Córdoba²⁵⁴, chegou-se, finalmente, às *Actas Capitulares – Libro Primero*, documento que reorganizou centenas de páginas manuscritas desde a fundação de Córdoba em 1573, ou seja, no século XVI.

Conforme dito, nesse livro, estão transcritas todas as atas de fundação da cidade e província de Córdoba, demarcando as principais decisões tomadas pelos responsáveis políticos da época. É válido lembrar que esse tipo de documento não tem entrada franca e acesso indistinto a todos os investigadores nas demais províncias, o que valoriza, mais uma vez, a posição privilegiada de Córdoba no que diz respeito a sua relação com o discurso histórico, a sua manutenção e constante reavaliação. Por conta da raridade do documento e, portanto, oportunizando que os estudiosos da teoria literária possam ter acesso ao menos a uma imagem do material, far-se-á, aqui, a apresentação da reprodução de sua capa (FIGURA 1), fotografada pelo responsável desta dissertação:

²⁵⁴ A experiência de investigação relatada ocorreu, especificamente, no dia 22 de julho de 2014, na Junta Provincial Histórica de Córdoba, sob a supervisão da responsável Silvia Scampa.

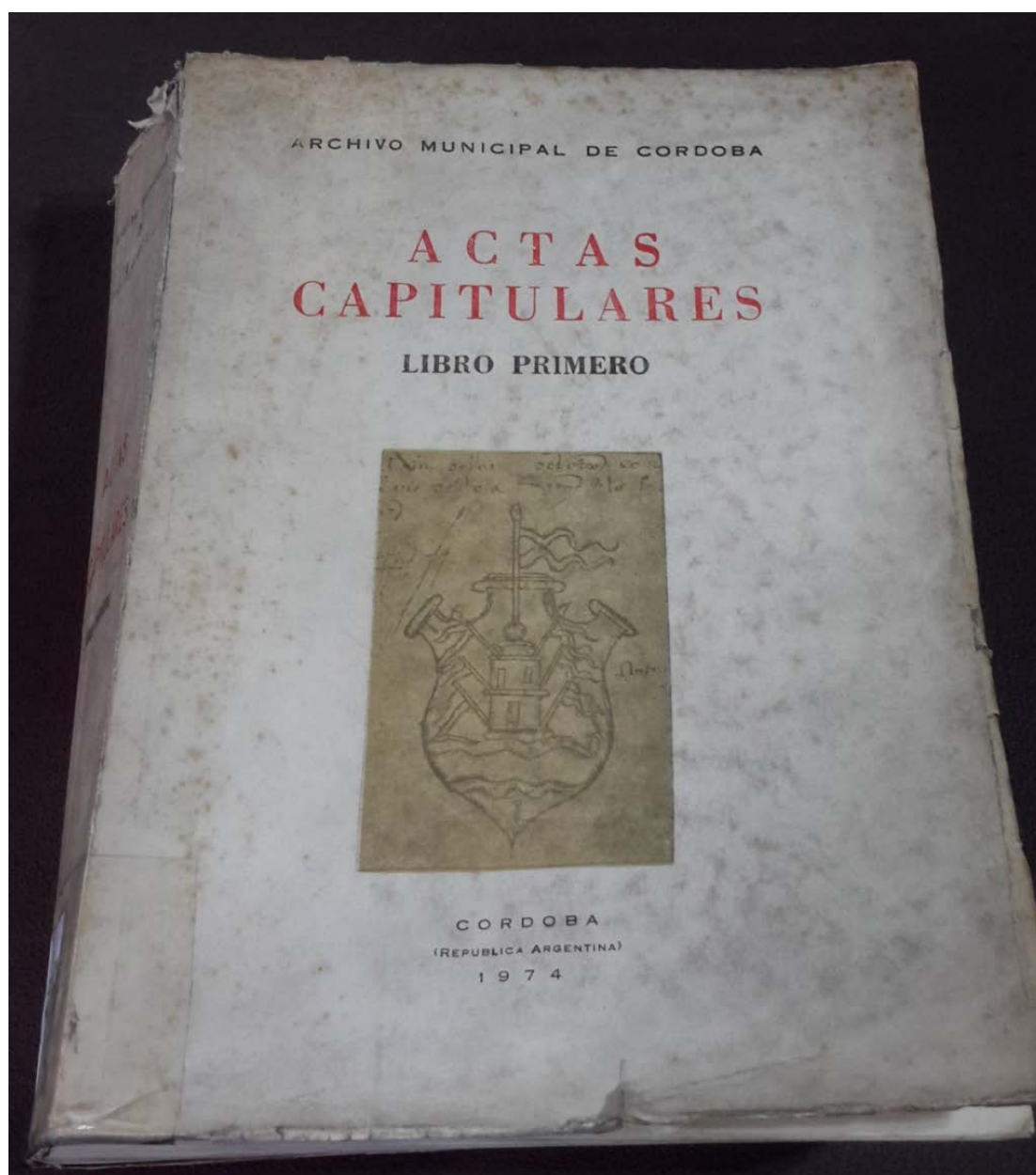


FIGURA 1: ACTAS CAPITULARES – LIBRO PRIMERO (1974)
FONTE: O autor (2014)

O valor histórico desse documento para os estudiosos e pesquisadores fora atestado desde a republicação em 1974, podendo ser observado a partir do registro contido na própria advertência das *Actas*:

Desde 1880 hasta ahora, los ciento cincuenta ejemplares de aquella primera edición y el centenar de la segunda aparecida dos años después, han venido cumpliendo la irremplazable función de poner al alcance de los estudiosos de nuestros orígenes el contenido de los

vetustos folios de las actas capitulares, fiel reflejo de la historia de la Ciudad²⁵⁵. (LUQUE COLOMBRES, 1974, p. I).

A surpresa preservada nas *Actas Capitulares* ocorrerá, na verdade, com a leitura atenta dos registros oficiais a partir dos primeiros dias de fundação da cidade. Em uma deliberação atrelada ao dia 6 de julho de 1573 (exatamente o dia da fundação de Córdoba), o escrivão Francisco de Torres dá início ao registro do dia, delimitando a razão pela qual era necessária a oficialização do encontro de diversas pessoas no Cabildo (espécie de sede executiva) da cidade. De acordo com os dados, era uma tentativa de que certos “señores trataron de que conviene que se pida al señor Governador por petición, que mande recibir ynformación del servicio que esta [...] hizo a Su Magestad yendo on Su Señoria al descubrimiento del gran Río de la Plata...”²⁵⁶ (ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA, 1974, p. 34).

O dado realmente relevante, porém, vem ao final da descrição, apontando a existência das rubricas de todas as testemunhas, onde, entre elas, estava um nome fundamental e razão para toda esta pesquisa: “Damian Osorio” (ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA, 1974, p. 34). Esclarecia-se, pois, com aquele registro, que, mais uma vez, a poética bajoniana largava mão de uma simples ficcionalização, para, ao contrário, trazer à tona dados históricos revisados, circunstâncias e nomes obscuros – até mesmo para muitos cordobeses. O processo de descoberta é verbalizado, inclusive, para a própria escritora. Em um fragmento que contextualiza a conversa sobre esse dado, ganha destaque também a maneira que, fascinada, Bajo expõe o jogo proposto com os recortes históricos:

E vou lhe dizer uma coisa, porque elegi o sobrenome Osorio. Porque na História de Córdoba, no princípio da história de Córdoba, na fundação da cidade, esta é fundada a partir de uma traição e de um assassinato. Uma traição a Jerónimo Luis de Cabrera, que era um homem excelente. E, veja, em um momento no qual os conquistadores eram famosos pelos desmandes incontáveis. Em

²⁵⁵ “Desde 1880 até agora, os cento e cinquenta exemplares daquela primeira edição e o centenar da segunda, surgido dois anos depois, têm conseguido cumprir a insubstituível função de deixar ao alcance dos estudiosos de nossas origens o conteúdo dos antiquados fólhos das *Actas Capitulares*, fiel reflexo da história da Cidade.”

²⁵⁶ “senhores trataram de que convenha que se peça ao senhor Governador por petição, que mande receber informação do serviço que esta [...] fez para Sua Majestade, indo a mando de Sua Señoria ao descobrimento do grande Rio da Prata...”.

geral, as pessoas gostavam de Jerónimo, todos que trabalhavam com ele... E mais: ele não aceitava muitos dos seus trabalhos, a não ser que lhes pagasse por isso. Era um homem corretíssimo. Quando chega a Córdoba, eu, depois, seguindo a genealogia com a ajuda de Ana [referindo-se ao trabalho da historiadora e assistente da escritora, Ana Mulqui], descobri porque todos os que o acompanhavam, com exceção de dois ou três, vendem a Jerónimo, o traem. Ou seja, não o defendem. Em situações semelhantes passadas na Argentina, em outras histórias parecidas, há sempre alguém que vem e quer daqui alguma informação, comprando um ou outro, que se colocam para este tipo de serviço. Bom, todos que haviam vindo com os fundadores e Jerónimo fizeram uma constante diante do rei e puderam elucidar que Jerónimo não havia feito nada, que o que realmente havia acontecido era bem distinto. Por isso, mataram quem o traiu... Mataram-nos da mesma forma, e mais: nem sequer quiseram dizer onde enterraram todos, em algum lugar de Santiago del Estero. Bom, quem foi um dos poucos que ficaram ao lado de Jerónimo? Você sabe quem foi? Porque não lhes deram cargos em troca: os Osorio. Então, e, depois, outro dos Osorio, Gonzalo, que era primo de Damián, é quem lhe leva a informação do juízo que faz a esposa de Jerónimo, para recuperar todos os bens que lhe haviam tirado por conta da mentira, recuperando o nome e a honra de Jerónimo. Então, disse, este é o meu gênio, minha gente. Por isso elegi-o [referindo-se a Damián Osorio para dar início ao seu romance histórico]. Era um paradigma que merecia tal destaque. E por isso elegi a esses Osorio. E, por outro lado, descobri que deveriam ser muito amigos dos Cabrera porque, à frente do terreno e da casa dedicada a eles na divisão da cidade, a partir da Praça San Martín, onde hoje está o Cabildo. Da praça, estava a mansão dos Cabrera e, do outro lado, dos Osorio. Ou seja: se essa mansão dividia-se em três ou duas vias dos principais, era porque eram “unha e carne”, digamos. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 281).

Válido dizer que a confissão a respeito da origem do nome para a família Osorio não foi realizada pela primeira vez para os ouvidos e olhos atentos do pesquisador responsável por esta dissertação. Anos antes, em 2006, Cristina Bajo também ponderava ao jornalista Rogelio Demarchi sobre a sua difícil eleição. O que foi dito de interessante além do já exposto é a consciência da escritora para escolher um sobrenome histórico que, primeiro, conferisse liberdade para o seu trabalho (não contando com contestações das gerações futuras); segundo – e também muito importante –, sobre a sua amplitude para o discurso ficcional:

Yo elegí el apellido Osorio porque **me resultaba eufónico, porque encontré una serie de datos provenientes de la heráldica que me resultaron muy novelescos y unas cuantas cosas más; pero me cuidé muy bien de revisar que no aparecieran en la historia cordobesa para que nadie pudiera decir, justamente, que estaba hablando del pasado de su familia.** Lo que pasa es que mis Osorio constituyen una **familia paradigmática**, donde los errores parecen gloriosos y los sacrificios, grandiosos. **Y yo hago de ellos un paradigma porque describo cómo asumen el sentido de**

responsabilidad que regulaba a la sociedad de ese momento. Convengamos que toda sociedad, para asegurarse su supervivencia, establece un **código moral**, y algunos deben **dar el ejemplo**. Los Osorio son eso, los que llegado el caso se juegan por un peón, un indio o un “esclavo” que forman parte de las responsabilidades de la familia porque han estado con ella a lo largo de generaciones²⁵⁷. (BAJO *apud* DEMARCHI, 2006, grifos nossos).

Demonstrando fôlego para a continuidade do assunto na entrevista, Cristina Bajo acaba revelando também sobre como a sua pesquisa em torno dos Osorio foi parar na própria origem do nome desse sobrenome:

Eu fiz uma busca sobre o sobrenome Osorio. Este, provém de ursos. Porque eram da zona de Asturas, onde havia ursos na Espanha. Por isso Osorio. Estive procurando esse dado depois que escolhi o sobrenome Osorio para o romance. No princípio, não iria utilizar o sobrenome, mas [...] o elegi porque me pareceram como um paradigma das pessoas nobres, no bom sentido da palavra; não de nobreza, de títulos, mas de personalidade, de coração... Eles comportaram-se com muita nobreza, e, enquanto todos estavam tirando o que era possível com violência (você se dá conta?), por conta dos títulos e pelas coisas que lhes davam, as propriedades que ficavam, os cargos públicos que lhes davam... E, depois que entregaram a Jerónimo [referindo-se ao episódio de traição ao fundador da cidade de Córdoba], estavam arrematando o que podiam... E isto deixaram à sombra, você entende? Eles, os Osorio, mantiveram-se à parte dessa conduta, então, isso pareceu-me um ato de nobreza tão importante para esse momento histórico. Por outro lado, fascinou-me também que Damián Osorio, quando chegou em Córdoba, tenha trazido livros... (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 299-300).

Por conta desse ato específico de nobreza citado por Cristina Bajo ou, talvez, por uma conduta irretocável, o fato é que Damián Osorio acabou figurando de maneira importante para o desenvolvimento da cidade de Córdoba em seus primeiros anos. Acompanhando os registros presentes nas atas (sobretudo a partir das informações referente à folha 46), será possível descobrir que Jerónimo Luis de Cabrera oficializou o seu elo de confiança com

²⁵⁷ “Eu escolhi o sobrenome Osorio porque me resultava eufônico, porque encontrei uma série de dados provenientes da heráldica que me pareceram extremamente romanescos e outras coisas mais; mas me ative muito bem para revisar que não apareceram na história cordobesa, a fim de que ninguém pudesse dizer, justamente, que estava falando do passado de sua família. O que acontece é que meus Osorio constituem uma família paradigmática, onde os erros parecem gloriosos e os sacrifícios grandiosos. E eu faço deles um paradigma porque descrevo como assumem o sentido de responsabilidade que regulava a sociedade desse momento. Convenhamos que toda sociedade, para se assegurar de sua sobrevivência, estabelece um código moral, e alguns devem dar o exemplo. Os Osorio são isso, os que, havendo o caso, estão entre um peão, um índio ou um “esclavo”, que formam parte das responsabilidades da família porque estiveram com ela ao longo das gerações.”

diversas figuras, tais como o capitão Don Lorenzo Suárez de Figueroa (personagem histórico que também se transforma em entidade imigrante no romance histórico inaugural de Bajo) e, claro, o primeiro Osorio que ajudou inspirar a obra *Como vivido cien veces*. Presente na margem da folha 47, o nome de Damián Osorio passa, pela primeira vez, a ser designado como “Alguazil Mayor Damian Osorio” (ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA, 1974, p. 39).

Linhas depois, o registro histórico dará conta de explicar como, em nome de quem e por que Damián Osorio passou a ganhar a denominação e posto de *alguacil*²⁵⁸. Pela representatividade e relação com a construção ficcional estudada, parece preponderante a passagem, ainda que extensa:

E luego yn continente, estando en el dicho Cabildo los dichos señores Cabildo, Justicia y Regimiento, **pareció Damian Osorio e presentó ante Sus Mercedes una Provision del Muy Ilustre Señor don Jheronimo Luis de Cabrera**, Governador, Capitan General e Justicia Mayor de las Provincias de Tucuman, Xuríes y Diaguitas y destas de la Nueva Andaluzía, por Su Magestad, de **Alguazil Mayor desta dicha ciudad e su jurisdición, cuyo tenor de la dicha Provision es el siguiente.**

Don Jheronimo Luis de Cabrera, Governador, Capitan General e Justiça Mayor de las Provincias de Tucuman, Xuríes y Diaguitas e destas de la Nueva Andaluzía y de lo demas desta parte de la cordillera, por su Magestad, etcetera. Por quanto al servicio de Dios Nuestro Señor y de Su Magestad y execuçon de la Real Justiça **conviene elejir y nombrar una persona que sea Alguazil Mayor desta Çiudad de Cordova de la Nueva Andaluzía** y de sus términos y jurisdición, que yo en nonbre de Su Magestad agora e fundado e poblado, e **porque vos Damian Osorio sois persona hijodalgo zeloso del servicio de Su Magestad y en quien concurren las calidades para ello necesarias**, en nombre de Su Magestad, por virtud de los reales poderes que para ello tengo, que por su notoriedad no van aquí ynsertos, os elijo, crio y nombro por tal Alguazil Mayor desta dicha Ciudad de Cordova y su jurisdición, para que trayendo vara de la Real Justiça, lo seais vos y vuestros Lugarestenientes en todos los casos y cosas al dicho ofiço anexas e conçernientes...

[...] en fe de lo qual os mande dar e di la presente, **firmada de mi nonbre y referendada de Francisco de Torres**, Escrivano de Su

²⁵⁸ Segundo consulta ao Dicionário da *Real Academia Española*, o léxico *alguacil* (no século XVI, ainda grafado como “alguazil”) guarda duas acepções que parecem relevantes para o presente estudo: “4. Antiguamente, gobernador de una ciudad o comarca, con jurisdicción civil y criminal; 5. Funcionario del orden judicial que se diferenciaba del juez en que este era de nombramiento real, y aquel, del pueblo o comunidad que lo elegía.” (DRAE, 2015). Pensando especificamente na época e nas atribuições de Damián Osorio, fica claro que o posto ofertado daria conta de representar diversas atribuições no que dizia respeito à ordem, aos termos da justiça e demais comportamentos civis. (“4. Antigamente, governador de uma cidade ou comarca, com jurisdição civil e criminal; 5. Funcionário da ordem judicial que se diferenciava do juiz, uma vez que este era de nomeação real, e aquele, do povo ou comunidade que o elegia.”).

Magestad e Mayor desta Governación, mi Secretario, ques fecha en dicha Çiudad de Cordova, **en catorze días del mes de julio de mil e quinientos e setenta e tres años**. Don Geronimo Luís de Cabrera. Por mandado de Su Señoría, Francisco de Torres. Escrivano de Su Magestad²⁵⁹. (ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA, 1974, p. 40-41, grifos nossos).

Diante dos poderes conferidos e pela alcunha concedida, a escolha do sobrenome Osorio para a ficcionalização de um passado histórico nas águas romanescas pondera o nível de complexidade instituído na poética bajoniana. Em seu romance, Cristina Bajo denota não ter se esquecido do passado e do ofício do primeiro Osorio. Ao invés de evocar o registro histórico diretamente a Damián, Cristina Bajo preferiu aludi-lo sutilmente, como uma espécie de herança consaguínea ostentada pela protanista. Vislumbrando tal decisão como mais uma estratégia para recodificar os dados históricos, o efeito ganha ares interessantes, dando plenitude ao desenvolvimento romanesco. Em diálogo acalorado travado entre a entidade imigrante Luis Pazo Allende (naquele momento, futuro cunhado de Luz) e as entidades nativas Luz e Calandria, os preceitos de justiça e direitos civis característicos de Damián são ressignificados, passam a ser, jovialmente, parte do caráter intempestivo de uma jovem:

²⁵⁹ “E logo um continente, estando no dito Cabildo os ditos senhores Cabildo, Justiça e Regimento, apareceu Damian Osorio e apresentou diante de Suas Mercês uma Provisão do Mui Ilustre Senhor dom Jheronimo Luis de Cabrera, Governador, Capitão Geral e Justiça Maior das Províncias de Tucuman, Xuríes e Diaguitas e destas da Nova Andaluzia, por Sua Majestade, sendo o Alguacil Maior desta dita cidade e de sua jurisdição, cujo teor da dita Provisão é o seguinte.

Dom Jheronimo Luis de Cabrera, Governador, Capitão Geral e Justiça Maior das Províncias de Tucuman, Xuríes e Diaguitas e destas da Nova Andaluzia e do demais desta parte da cordilheira, por sua Majestade, etc. Por quanto ao serviço de Deus Nosso Senhor e de Sua Majestade e execução da Real Justiça convém eleger e nomear uma pessoa que seja Alguacil Maior desta Cidade de Cordova de Nova Andaluzia e dos seus termos e jurisdição, que eu, em nome de Sua Majestade, agora e fundado e povoado, e porque tu, Damian Osorio, és pessoa fidalga zelosa do serviço de Sua Majestade e em quem concorrem as qualidades para isso necessárias, em nome de Sua Majestade, por virtude dos reais poderes que para isso tenho, que por sua notoriedade não vão aqui demarcados, te elejo, crio e nomeio por tal Alguacil Maior desta dita Cidade de Cordova e de sua jurisdição, para que, trazendo vara da Real Justiça, sejas tu e vossos Lugares-tenentes em todos os casos e coisas para dito ofício, anexas e concernentes...

“[...] em fé do qual te mande dar e dei a presente, assinada de meu nome e referendada de Francisco de Torres, Escrivão de Sua Majestade e Maior deste Governo, meu Secretário, que data em dita Cidade de Cordova, aos catorze dias do mês de julho de mil quinientos e setenta e três anos. Don Geronimo Luís de Cabrera. Por mando de Sua Senhoria, Francisco de Torres. Escrivão de Sua Majestade.”.

—¿Que **no conoce la ley, don Luis?** —lo interpeló ella—. **Mi abuelo solía quejarse que ordenaba “y no posar mano, azote ni garrote sobre los prisioneros” —y sin dar lugar a réplicas,** entró en la cocina seguida de las morenas.

—**¡Ah, carajo, si parecés alguacil!** —se burló Calandria—. Mejor haría tu mamá en mandarte para doctora, visto que de bordadora vas muerta.

—No soporto las injusticias —alardeó ella.

—... y malhaya no le pasen el parte a tu vieja, o nos tendrá culo al norte por tu grandísima culpa —terminó zafadamente la mulata, señalando la salida—. Hacete humo, que no me gusta el jaleo en mi cocina.

—Siendo que vos empezaste... —retrucó Luz, pero regresó al patio principal y se entretuvo regando, con agua del aljibe, la infinidad de plantas que cultivaba Severa²⁶⁰. (BAJO, 1997, p. 14, grifos nossos).

E, se a dimensão atribuída aos Osorio pelas *Actas Capitulares* ou pelos testemunhos, ora verbalizados, ora ficcionalizados, de Cristina Bajo, não atenderem às expectativas de investigadores mais céticos, outro indício sobre a relevância da família pode ser visualizado, literalmente, no mapa que define o nascimento da cidade. Visualizando uma reprodução deste a partir de uma cópia apresentada na obra já citada *Álbum de la provincia de Córdoba* (1927), é possível verificar que Córdoba – semelhante ao que passou com outras cidades coloniais espanholas – foi dividida seguindo a lógica de um tabuleiro de xadrez. No centro, exaltando a influência da religião católica, a representação de uma catedral, o núcleo regente de toda a cidade. A partir dela, circundando-a, diversas casas, quadras (ao todo, 76), divididas, por sua vez, em, geralmente, quatro partes menores. Em cada uma dessas quartas-partes, ficava expressamente anotado o sobrenome de cada uma das famílias, que, por ordem de Jerónimo Luis de Cabrera e da coroa espanhola, estariam agraciadas por um espaço específico de terras.

²⁶⁰ “- Quer dizer que não conhece a lei, dom Luis? – ela [Luz] lhe interpelou – Meu avô costuma queixar-se que ordenava “a não colocar a mão, açoite nem garrote sobre os seus prisioneiros – e, sem dar possibilidade a réplicas, entrou na cozinha seguida das morenas.

- Ah, caralho, sim, você parece alguacil! – burlou-se Calandria –. Melhor faria sua mãe em lhe mandar para doutora, visto que de bordadeira estará morta.

- Não suporto as injustiças – ela alardeou.

- ... E que tal mal não passe aos ouvidos de sua velha, ou nos dará um chute na bunda por tua grandíssima culpa – terminou ironizando a mulata, assinalando a saída –. Suma daqui, que eu não gosto de tumulto em minha cozinha.

- Até parece, foi você que começou... – Luz retrucou, mas voltou ao pátio principal e se entreteve regando, com água da cisterna, a infinidade de plantas que Severa cultivava.”.

A fim de permitir uma melhor interpretação e dimensão do que foi descrito, o mapa de Córdoba será apresentado na próxima página (FIGURA 2), utilizando as dimensões máximas permitidas para a diagramação:



FIGURA 2: MAPA DE CÓRDOBA – FUNDAÇÃO
 FONTE: (ESCOBAR URIBE; ELLAURI OBLIGADO, 1927)

Como é possível imaginar, uma dessas quartas-partes foi atribuída, historicamente, a Damián Osorio e a sua família. Seguindo o mapa, contando de baixo para cima: na terceira linha, quarta quadra da esquerda para direita, quarta-parte à direita superior, a mais próxima do desenho da catedral. Facilitando, mais uma vez, a descoberta, oferece-se uma ampliação esquemática (FIGURA 3), recortando somente o perímetro fundamental para a observação:

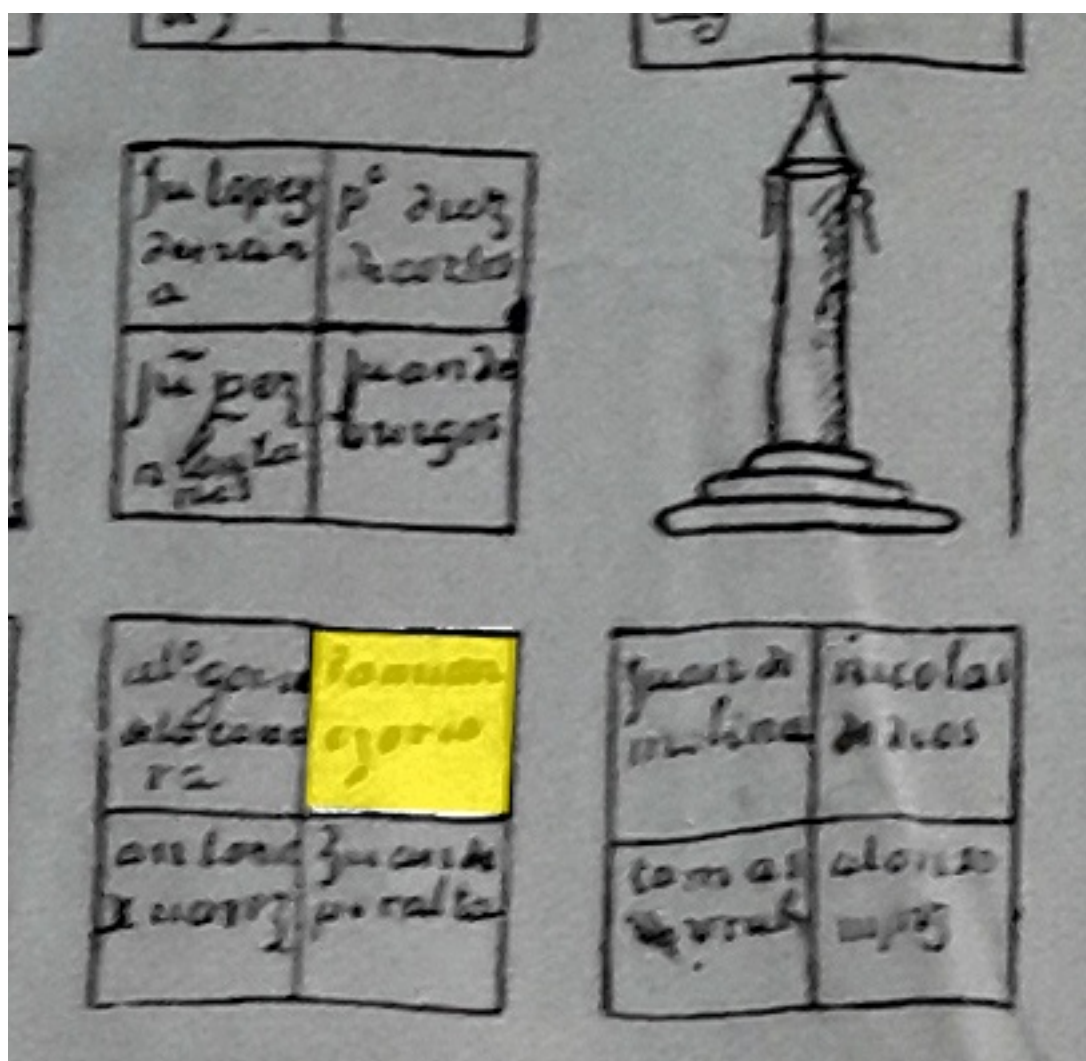


FIGURA 3: DETALHE DO MAPA DE CÓRDOBA – (QUADRA DAMIÁN OSORIO)
FONTE: O autor (2015)

Diferenciada propositalmente pela cor amarela, a quarta-parte atribuída a Damián Osorio pode, assim, ser contemplada com mais clareza. A proximidade do lugar definido para a construção da catedral e a localização central demonstra, na prática, a relevância de Damián Osorio para a história de

Córdoba no final do século XVI. Tal como se vem insistindo até aqui, a demarcação do sobrenome Osorio acaba ratificando o apregoamento de uma revisão do discurso histórico cara à modalidade narrativa responsável por reconstruir fatos históricos. Perspicaz ao notar a grandiosidade do seu desafio, Bajo apenas não verbaliza o que parece notório enquanto função simbólica dessa família paradigmática: a responsabilidade que os Osorio alcançam para propagar como chave de leitura de *Como vivido cien veces* sempre a perspectiva outra, a cordobesa, a que está à margem e que, por isso, transforma a obra em um importante exemplo para o estudo da crítica relacionada ao romance histórico argentino produzido nos últimos anos.

Finalizando esse tema específico, aproveitando-se do contato com a escritora, foi possível saber que, além do acesso às *Actas Capitulares*, o sobrenome Osorio também foi listado a partir de outras duas fontes particulares de Cristina Bajo. A primeira delas, intitulada *Libro de Mercedes de Tierras – de Córdoba de 1573 a 1600*, publicada pela Universidade Nacional de Córdoba, está ligada diretamente ao plano histórico; a segunda, *Pelajes Criollos*, do autor Emilio Solanet, endossa a maneira distinta da escritora de aceder à história a partir de registros não exatamente tradicionais dentro do imaginário padrão. Entusiasmada, Bajo mostra exatamente as páginas que apontam a presença histórica de Damián Osorio: na primeira obra, um asterisco feito à caneta na página 21 chama a atenção para novas consultas (FIGURAS 4 e 5); no segundo livro, também à caneta, inscrições desordenadas e palavras sublinhadas apontam que o nome Damián Osorio também passa a habitar a página 99 (FIGURAS 6 e 7).

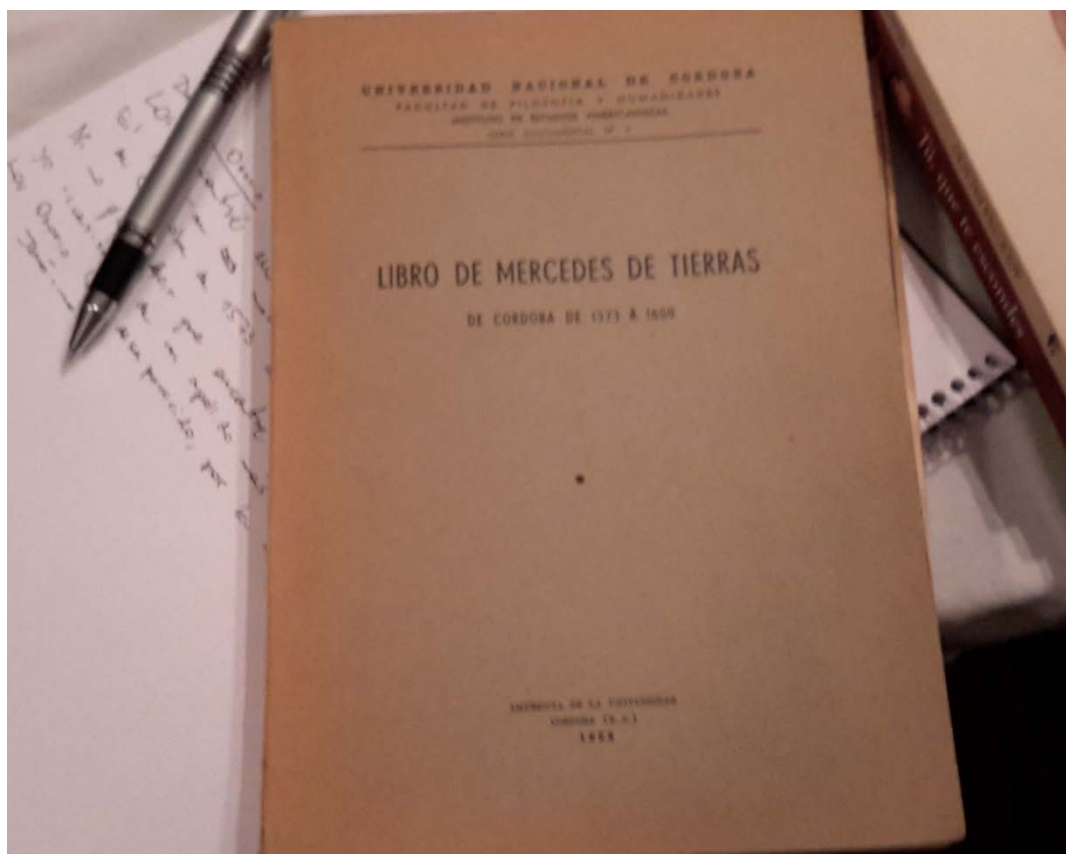


FIGURA 4: REPRODUÇÃO DE CAPA – (LIBRO DE MERCEDES DE TIERRAS)
FONTE: O autor (2014)

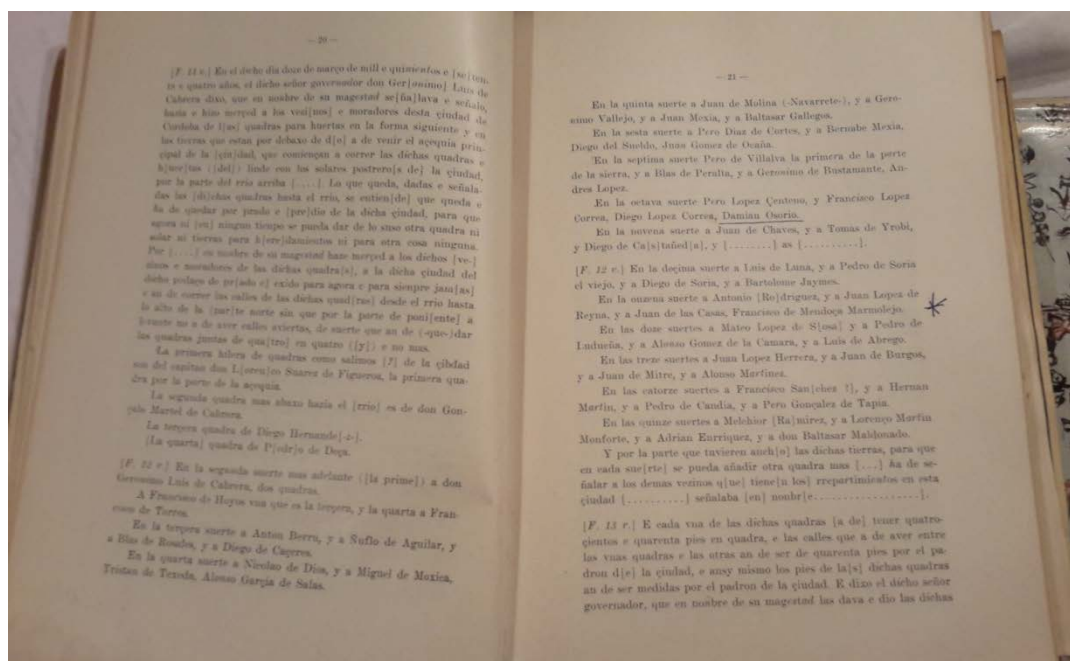


FIGURA 5: LIBRO DE MERCEDES DE TIERRAS – PÁGINA DAMIÁN OSORIO
FONTE: O autor (2014)



FIGURA 6: CRISTINA BAJO LENDO O LIVRO *PELAJES CRIOLLOS*
 FONTE: O autor (2014)

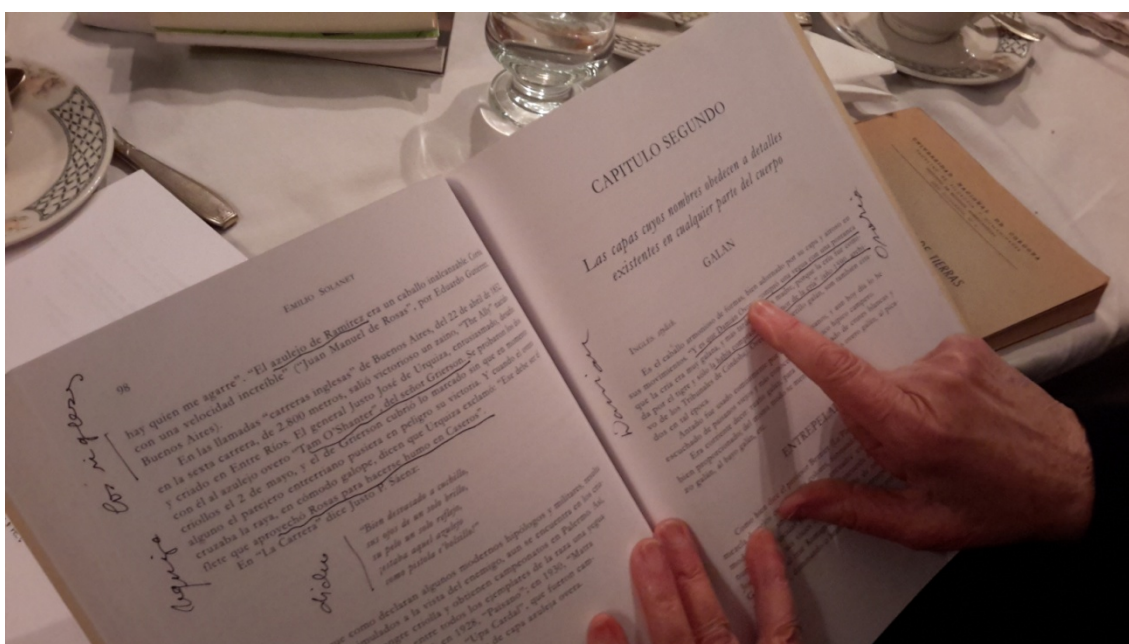


FIGURA 7: CRISTINA BAJO APONTA ONDE ENCONTROU O NOME DAMIÁN OSORIO NA OBRA *PELAJES CRIOLLOS*
 FONTE: O autor (2014)

Deixando as curiosidades de lado, voltar-se-á a dar continuidade ao raciocínio para a leitura do romance. Encurtando ainda mais os limites entre os planos ficcional e histórico, Cristina Bajo parte da família histórica Osorio para criar diversas entidades nativas, personagens ficcionais. Luz María, Sebastián,

Fernando, Carlos, Carmen, Inés, Edmundo, entre tantos outros, formam um verdadeiro clã romanesco para a convivência entre entidades imigrantes. É a partir da entidade nativa Luz Osorio, no entanto, que *Como vivido cien veces* consegue expandir ao máximo a problemática da complexidade do sujeito que encontrou no romance o seu espaço e voz de propagação. Para iluminar ambigualmente essa personagem Luz, chega o momento de tocar especificamente em alguns pontos pertinentes à elaboração da protagonista.

7.7 UM ANJO OBSCURO PARA ILUMINAR A INCRÍVEL COMPLEXIDADE DO SER HUMANO

Georg Lukács foi o responsável por decretar que a psicologia do herói romanesco é “demoníaca” (LUKÁCS, 19--?, p. 100). Cristina Bajo preferiu atribuir à personalidade de sua protagonista uma alcunha mais amena: Luz seria então um “ángel oscuro” (BAJO, 1997, p. 104). Em comum, teórico e escritora acabam por versar sobre a mais íntima e difusa complexidade que rege o ser humano e que, por sua vez, acabou encontrando no romance um território perfeito para ser plasmada. Sintonizada com a prerrogativa e expectativa do gênero literário para com os seus heróis, a escritora cordobesa constrói uma personagem Luz que incomoda e faz *cegar os olhos* de uma sociedade em transição em meio a uma guerra civil, ainda com efeitos do arcaico e do tradicional. Além de ajudar a ecoar os preceitos de re-elaboração e revisão esperados na modalidade histórica, a força interna que governa a protagonista também realça uma expectativa que é, mais uma vez, macro, fazendo parte dos domínios do romance por excelência.

A construção de uma psicologia problemática em relação às normas então estabelecidas tem fundamental relevância para as propostas de quebras e de experiência em que todos os personagens (e por que não dizer os leitores?) estarão submetidos ao longo do enredo. Para criar cada ponto de incidência de Luz, o narrador propõe um passeio pela transformação física e moral sofrida pela personagem. A dor proporcional a um sentimento negado de *viver cem vezes* é metáfora para ilustrar um indivíduo submetido ao horror da

guerra, à fragmentação de sua família, à instabilidade econômica e, como não poderia deixar de ser, aos altos-e-baixos de um amor. Em uma epifania lírica, o narrador registra a consagração da dor que irá dar início à transformação de Luz Osorio:

Y mientras los demás socorrían a doña Carmen, cruzó patios, galerías y cocina hasta salir al terreno que daba a las barracas. Acezando, la ropa desgarrada, la sangre evidenciándose sobre la falda, miró sin saber adónde acudir. Y como algo vivido cien veces, vio el círculo de hombres, los caballos inquietos, oyó a Fernando rugir azotando la perrada para separarla de la presa tirada en el suelo. Nadie la descubrió al principio, nadie se atrevió a detenerla después. Su hermano cubrió los despojos cuando ella cayó de rodillas y arrebató el poncho: era Enmanuel²⁶¹. (BAJO, 1997, p. 32).

Assim, em uma espécie de diálogo com a tragédia shakesperiana, águas que muito inspiraram – e inspiram – a narrativa romanesca, Luz Osorio sangra um sentimento que não é só individual, passa a ser coletivo, ajuda a simbolizar o que também estará sujeito à nação. Mais uma vez, a poética bajoniana possibilita que acontecimentos folhetinescos deságuem no caudaloso mar que mistura discurso ficcional e histórico.

Um dos grandes e primeiros choques vivenciados pela personagem é o seu desdém e inconformidade por conta do seu gênero, fadado, naqueles tempos, a rituais domésticos, sem a possibilidade de uma participação ativa para refletir a respeito dos problemas da época. Em um momento onde diversos familiares estavam reunidos, o narrador demarca o desprezo da protagonista por não poder compactuar com o silêncio da angústia de todos os homens preocupados com uma possível guerra a estalar: “Se hizo entre ellos un silencio amargo que contrastó con el parloteo de las mujeres, haciendo que Luz sintiera un inmoderado desprecio por su sexo.”²⁶² (BAJO, 1997, p. 49).

²⁶¹ “E enquanto os demais socorriam a dona Carmen, [Luz] cruzou pátios, galerias e cozinha até sair ao terreno que dava para as barracas. Sem fôlego, a roupa em trapos, o sangue evidenciando-se sobre a saia, olhou sem saber onde acudir.

E como algo vivido cem vezes, viu o círculo de homens, os cavalos inquietos, ouviu Fernando rugir, açoitando a cachorrada para separá-los da presa esticada no chão.

Ninguém a descobriu no princípio, ninguém se atreveu a detê-la depois. Seu irmão cobriu os despojos quando ela caiu de joelhos e arrebatou o poncho: era Enmanuel.”.

²⁶² “Pairou sobre eles um silêncio amargo que contrastou com a conversa jogada fora das mulheres, fazendo com que Luz sentisse um imoderado desprezo por sua condição de mulher.”.

O que parecia salvar Luz do que para ela seria uma desproposital perda de tempo era a leitura. Por isso, não são raras as observações do narrador em relação a essa busca, como: “Marginada por la edad, se aburría con las cosas (tapicería, música, devociones) en que pretendían ocuparla; **sólo la lectura la redimía del tedio** y era bien poco lo que el confesor le permitía leer.”²⁶³ (BAJO, 1997, p. 21, grifos nossos); ou mesmo: “Luz se refugió en su cuarto y sin elección tomó la *Vida de los mártires primeros*, cayendo en una especie de estupor.”²⁶⁴ (BAJO, 1997, p. 31); e, como último exemplo, “En la sala, las mujeres de la casa rodeaban a doña Carmen, todas dedicadas al ajuar de Inés, salvo Luz que, **apartada, ojeaba un libro**.”²⁶⁵ (BAJO, 1997, p. 113, grifos nossos). Ora, mais uma vez, Cristina Bajo é inteligentemente incisiva para construir a natureza da sua personagem.

Mais do que propor uma reflexão a respeito da quebra de fronteiras propiciadas pelo ler, a escritora parece fazer de Luz a protagonista de milhares de outras mulheres, reais e históricas, que transformaram o cenário da leitura e acabaram por consagrar o romance como gênero literário de ponta desde o século XVIII. A propriedade metaliterária e a homenagem aos pilares do romance vão além: na narrativa, Luz Osorio acaba revelando o seu grande fascínio pelo então escritor escocês Walter Scott. Seu nome é lembrado em diferentes momentos, sendo também responsável por aproximar a protagonista do inglês Brian Harrison. Por conta de tamanha importância, é inevitável a transcrição de alguns trechos a seguir:

Como su hermana se quejara de insomnio, fueron a la biblioteca del abuelo – solaz de sus largas estadias en la estancia – y **él** [Sebastián Osorio] **le eligió** [a Luz Osorio] **una novela de Walter Scott**; de ahí en más, Luz devoró indiscriminadamente relatos de viajes, poesía, teatro o textos de los jesuitas.²⁶⁶ (BAJO, 1997, p. 40, grifos nossos).

²⁶³ “Deixada à margem por conta de sua idade, entediava-se com as coisas (tapeçaria, música, devoções) que pretendiam ocupar-la; somente a leitura a redimia do tédio e era bem pouco o que o confessor lhe permitia ler.”

²⁶⁴ “Luz refugiou-se em seu quarto e, sem escolher, tomou a *Vida dos primeiros mártires*, caindo em uma espécie de estupor.”

²⁶⁵ “Na sala, as mulheres da casa rodeavam dona Carmen, todas dedicadas ao enxoval de Inés, exceto Luz que, isolada, folheava um livro.”

²⁶⁶ “Como sua irmã queixara-se de insônia, foram à biblioteca do avô – consolo de suas longas estadias na estância – e ele [Sebastião Osorio] elegeu a sua irmã um romance de Walter Scott; a partir dele, Luz devorou indiscriminadamente relatos de viagem, poesia, teatro ou textos dos jesuítas.”

[...] **en cama con una novela de Scott**, dejó que Severa le llevara dulces y chismes del sarao.²⁶⁷ (BAJO, 1997, p. 48, grifos nossos).

- “Francisco I y la Reina de Navarra” – lo sorprendió Harrison. – Conozco la obra de Bonington, pues **pintó bajo la influencia de Walter Scott, mi novelista preferido.**

- Luz – dijo Sebastián, señalándole a Harrison –, **has encontrado a un espíritu gemelo.**

- Señor – aclaró la joven con una inclinación –, **compartimos esa preferencia literaria.**

(...)

- Debe leer *El anticuario*; es una obra deliciosa...²⁶⁸ (BAJO, 1997, p. 105, grifos nossos).

Cabe aqui ainda uma ressalva importante para a relevância da nomeação de Walter Scott como o romancista preferido de Luz Osorio e Brian Harrison. É possível inferir que, além de valorizar a sua obra e evidenciar o estatuto do romance, Cristina Bajo tenha escolhido o escritor não por uma simples admiração estética (afinal, em mais de um século, outros cânones do gênero passaram a ter dimensões relevantes em âmbito ocidental), mas, principalmente, para dialogar com a modalidade narrativa do romance com a qual se debruça em *Como vivido cien veces*. Plausível, por tudo isso, imaginar que Bajo tenha lido ou sofrido inspirações indiretas dos preceitos abordados no ensaio *La novela histórica*, também de autoria de Georg Lukács, que atribuiu a sir Walter Scott a responsabilidade de fundar o romance histórico a partir da publicação de *Waverley* (1814), disseminando, assim, os seus preceitos entre escritores de todo o mundo (LUKÁCS, 1966). Em entrevista exclusiva, a escritora comenta ainda que a nomeação dada a Scott em sua trama tem, fundamentalmente, a responsabilidade de também revelar um registro histórico, dando ainda mais verossimilhança à narrativa. Sobre isso, Bajo comenta:

[...] fascina-me nomear aos meus escritores preferidos. [...] Mas, sobre tudo, eu o citei porque me chamou atenção um pequeno livro

²⁶⁷ “[...] na cama, com um romance de Scott, deixou que Severa lhe levasse doces e fofocas vindas do sarau.”.

²⁶⁸ “Francisco I e a Rainha de Navarra” – Harrison o surpreendeu [surpreendeu Sebastián]. – Conheço a obra de Bonington, pois pintou sob a influência de Walter Scott, meu romancista preferido.

- Luz – disse Sebastián, apontando para ele a figura de Harrison –, você encontrou a sua alma gêmea.

- Senhor, – a jovem fazendo uma reverência com uma inclinação –, compartilhamos essa preferência literária.

[...]

- Deve ler *O antiquário*; é uma obra deliciosa...”.

que li (não sei onde eu o tenho em minha casa, mas o tenho), no qual se falava a respeito de todos os livros que eram lidos e que estavam em Córdoba no começo do século XIX, e eu os cito, inclusive, na passagem do romance que ambienta Los Algarrobos, por conta da biblioteca do avô de Luz e do pai de Luz. Esses livros são os livros que estavam em Córdoba nesse momento, e em Buenos Aires. Ou seja: não é que eu gostava dos livros e, por isso, os citei. É porque eles realmente estavam lá, naquela época. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 293).

Voltando à instância da narrativa, Luz também ganha destaque aos olhos de personagens como Sebastián, que até então estariam dissociados do pensamento padrão de uma dita sociedade a ser questionada. Surpreso pelo comportamento da irmã, ele e todos os leitores acabarão por reconhecer o papel da protagonista para o desenvolvimento da narrativa a partir de um diálogo que também envolvia Edmundo (primo de Luz e Sebastián):

- *Je m'y perd!* – (yo me pierdo) soltó Sebastián –. **¿Tenemos una conspiradora en la familia?**
 - Dos, mi querido – se jactó Edmundo –; **Luz y yo intrigamos desde la cuna: estamos conjurados contra la estupidez reinante.**²⁶⁹
 (BAJO, 1997, p. 51, grifos nossos).

Na companhia de uma protagonista com “sonrisa indefinible” (BAJO, 1997, p. 114) e que nasceu para incidir novos contornos para a história cordobesa e argentina, o romance de Cristina Bajo parece alcançar, definitivamente, a máxima esperada por Lukács:

O romance é a forma da aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade; o **conteúdo consiste na história dessa alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência.** (LUKÁCS, 19--?, p. 102, grifos nossos).

Em uma incrível busca da interioridade, tocando em águas do ficcional e do histórico, Luz Osorio e tantos outros personagens mergulham na aventura de uma obra que é grande não pelo seu número de páginas ou entrelaçamentos incontáveis de cenas, mas por sua íntegra proposta de valorizar um gênero literário e uma consequente modalidade narrativa únicos.

²⁶⁹ “- *Je m'y perd!* – (Eu não posso com isso) deixou escapar Sebastián –. Temos uma conspiradora na família?

- Dois, meu querido – agitou-se Edmundo –; Luz e eu intrigamos desde o berço: estamos conjurados contra a estupidez reinante.”.

Até aqui, o desafio desta dissertação é, ao menos de alguma forma, propor uma leitura capaz de reforçar que *Como vivido cien veces* é mesmo um romance: é mais uma história que poderia ter sido.

7.8 MAIS LUZ: O DESAFIO DE REVELAR O MITO OBSCURO DE UMA HISTÓRIA HOMOGÊNEA

As primeiras linhas já dão um indício da maneira que Cristina Bajo iria manipular os dados históricos. O tema da origem argentina e a sua transmissão para as próximas gerações servem como o ponto de partida para todo o romance. A escolha parece clara, merece o fundamento do marco zero da busca do nacional e do argentino, tal como já abordado ao longo da dissertação, e que é baliza para o exercício do romance histórico no país. A grande surpresa, na verdade, fica por conta da escolha de sua porta-voz de enunciação: fica a cargo da negra Severa – mãe-de-leite de Luz, figura ficcional, entidade nativa determinante ao longo de todo o enredo – a responsabilidade de retransmitir as lembranças e o legado da memória da família Osorio, sempre, é claro, no tom da contação de histórias, aquele registro informal, tão vivo em regiões como Córdoba, e que, por muito tempo, foi dispensado pela historiografia:

El resplandor de los grandes fogones de la cocina iluminaba la cara de la negra, volviéndola misteriosa y sin edad.

- El primer Osorio – señaló a Luz con el dedo – llegó con el fundador, don Jerónimo Luis de Cabrera, mártir – y la jovencita contuvo el aliento en la pausa que siempre hacía Severa ante la palabra “mártir”. El cabello desteñido y los ojos grises, Luz, sentada a los pies de su nodriza, escuchaba con avidez la historia de su familia.

[...] Dicen las misias eran toditos gente de prosapia en España y lo que es más importante – dicen ellas – es que venían con sus mujeres: no se mezclaron con indias, como en otras partes.²⁷⁰ (BAJO, 1997, p. 09).

²⁷⁰ “O esplendor dos grandes fogões da cozinha iluminava a cara da negra, tornando-a misteriosa e sem idade.

– O primeiro Osorio – assinalou em direção de Luz com o dedo – chegou com o fundador, Dom Jerónimo Luis de Cabrera, mártir – e a jovenzinha conteve o alento com a pausa que sempre fazia Severa diante da palavra “mártir”.

O cabelo envelhecido e os olhos cinzas, Luz, sentada aos pés de sua ama-de-leite, escutava com vivacidade a história de sua família.

Ao estabelecer o negro como o agente transmissor dos valores e do imaginário cordobês, argentino, o romance histórico construído por Bajo, mais uma vez, propõe certa inversão, uma distorção desde o ponto de vista daquilo que é hegemônica, já que tal incumbência sempre esteve atrelada a figuras sociais centrais. A releitura expande o que diz respeito ao recorte histórico, alcançando questões da esfera do imaginário como um todo. Mesmo assim, há uma espécie de ironia colocada na boca da própria personagem Severa, que, mesmo ocupando um papel de margem social, mas central na narrativa, faz questão de reiterar a pretensa condição de um povo não misturado, tal como aconteceu em localidades vizinhas. Repetir a fala, dessa forma, alude ao eco causado na cabeça de milhares ao longo dos anos: “*gente de prosapia en España y lo más importante (...) es que veían con sus mujeres: no se mezclaron con índias...*” (BAJO, 1997, p. 09, grifos nossos). A ironia e a distorção com o recorte histórico ficam ainda mais claras quando o leitor volta linhas acima e se detém atentamente à epígrafe que destaca a posição do índio, o respeito e a liberdade que o mesmo deveria gozar.

Não se quer dizer aqui que há uma inverdade quanto à origem das famílias cordobesas. Recorrendo aos registros oficiais, inclusive, será possível testemunhar a ratificação da história oralizada pela entidade nativa a respeito da origem de quem acompanhava o fundador Jerónimo Luis de Cabrera, emoldurado, claro, com os preceitos mais claros de sacralização das personagens oficiais da história:

Eran miembros de la primera nobleza española, – andaluces en su mayor parte, – los que acompañaron al ilustre fundador de Córdoba y se radicaron después en nuestro territorio. **Verdaderos conquistadores por el valor, la altivez, la fuerza y la constancia heroica; dulcificados por sinceros sentimientos cristianos en aquellos tiempos de hierro y sangre;** sólo por excepción se contaba entre ellos al aventurero cruel y rapaz. A este accidente particular, debe agregarse la superioridad constante, durante muchos años, de la corriente peninsular que penetraba en el virreinato del Perú por la puerta de Lima; – de la cual derivaron los pobladores de Córdoba, – sobre la que afluía por el Río de la Plata, hechos ambos reconocidos hoy por todos los historiadores y que recordamos, no por jactancia retrospectiva, que sería ridículo, sino para anotarlos como importantes causas concurrentes en la producción y desarrollo de

[...] Dizem os antigos que eram todos gente de linhagem na Espanha e o que é mais importante – dizem eles – é que vinham com suas mulheres: não se misturaram com índias, como em outras partes.”.

ciertas tendencias sociales²⁷¹. (ESCOBAR URIBE; ELLAURI OBLIGADO, 1927, 53, grifos nossos).

O anacronismo revela-se, na verdade, na maneira escolhida para que o registro histórico oficial fosse reconstruído. Ao invés de dar voz de tal ciência a partir de um comentário do narrador heterodiegético, Bajo escolhe uma entidade nativa já metaforizada por ser porta-voz de uma sabedoria, de uma *luz negra* que revela a verdade apenas em ocasiões oportunas. Com a troca de perspectiva, o efeito semântico da informação também se transforma, possibilita uma leitura que está a cargo não de propagar necessariamente um fato, mas de fazer com que este seja, no mínimo, repensado, avaliado, mediado.

A escolha do primeiro verbo para a construção do romance é poética. “Iluminava” também é lido nessa recepção como o compromisso da obra, como o seu fundamento enquanto romance histórico, este em busca de aumentar o campo de visão, considerar as vozes não ouvidas ou os textos que haviam estado apagados, escondidos em meio à violência de uma guerra ou na tormenta de uma apatia. O uso do tempo e modo verbal ainda permite que *Como vivido cien veces* assuma – pensando em uma leitura global – certa personalidade e distinção em relação à grande parte das obras que também podem ser lidas sob a mesma ótica de inclusão nessa modalidade narrativa. Ainda que localizando a diegesis em um passado concreto, seja pela adesão de entidades imigrantes, seja por conta das figuras históricas, seja pela descrição dos costumes ou, mais especificamente, seja por conta da delimitação evidente do tempo desde a primeira página – “Los Algarrobos. Departamento Tercero Arriba (Córdoba). Octubre de 1828 (BAJO, 1997, p. 09) –, o uso deste “iluminava” amplia uma sensação mítica da contagem do tempo. Tratar-se-ia, portanto, de uma história narrada por um pretérito imperfeito, que,

²⁷¹ “Eram membros da primeira nobreza espanhola, – andaluzes em sua maior parte, – os que acompanharam ao ilustre fundador de Córdoba e se radicaram depois em nosso território. Verdadeiros conquistadores pelo valor, pela altivez, pela força e pela constância heróica; docificados por sinceros sentimentos cristãos naqueles tempos de ferro e sangue; somente, como exceção, contava-se entre eles o aventureiro cruel e rapaz. A este acidente particular, deve agregar-se a superioridade constante, durante muitos anos, da corrente peninsular que penetrava no vice-reinado do Peru pela porta de Lima; – da qual derivaram os povoadores de Córdoba, – sobre a qual afluía pelo Rio da Prata, ambos fatos reconhecidos hoje por todos os historiadores e que recordamos, não por jactância retrospectiva, o que seria ridículo, mas para anotá-los como importantes causas concorrentes na produção e desenvolvimento de certas tendências sociais.”.

pulverizado no imaginário, segue presente. Seria, portanto, mais uma maneira de reforçar o efeito de revisão proposto pela obra, uma espécie de eco modificado por cada voz que reverbera a história, por cada leitor que lê (e relê) o romance. E, corroborando com esse chamado *efeito de pretérito imperfeito*, o desfecho garante a utilização de mais um verbo simbólico: enquanto a luz “iluminava” o início, os sinos encarregar-se-ão de assumir um compromisso de propagação, já que “dobravam sem parar”...

Y mucho más tarde, solitario y cerrado al mundo el solar, **mientras las campanas doblaban a completas**, se oyó en los patios un canturreo bajito que fue recorriendo escaleras y galerías, recovecos y altillos, para adormecerse luego — una luminosidad de vagos contornos — bajo el jacarandá florecido²⁷²... (BAJO, 1997, p. 415, grifos nossos).

No que diz respeito ao contexto histórico reconstruído, embora tal ambiente bélico seja perfeito para o desenvolvimento de um herói masculino, Cristina Bajo promove uma importante subversão ao trazer com ares de protagonismo para o seu romance a personagem ficcional Luz Osorio. O nome é, como já apontado, outro dado de ordem estética interessante para uma leitura de interseção no que diz respeito ao plano histórico. De maneira comum, Luz resume a intenção e o feito de uma escritora que revisa o que é oficial e incide uma nova perspectiva ao obscuro – e amplamente questionável – registro da história. O lirismo para a construção da personagem é vigoroso e bem articulado, demonstrando a passagem de uma adolescente questionadora – “Luz y yo intrigamos desde la cuna: estamos **conjurados contra la estupidez reinante**.”²⁷³ (BAJO, 1997, p. 51, grifos nossos) – para a forçada maturidade de uma mulher que se vê na necessidade de tomar as rédeas de uma família aberta à dor e à violência de uma guerra interminável, abalada pelo rancor causado por uma irmã egoísta e que tinha como missão ser freira, sendo capaz de abandonar a criada que se dedicou como mãe à vida de todos os Osorio – “¿No sería justicia poética que fueran condenados por lo abstracto

²⁷² “E, muito mais tarde, solitário e fechado o solar para o mundo, enquanto os sinos dobravam sem parar, ouviu-se nos pátios uma cantoria baixinha que foi percorrendo escadas e galerias, cantos e sótãos, para logo adormecer-se – uma luminosidade de vagos contornos – debaixo do jacarandá florescido...”.

²⁷³ “Luz e eu temos o dom de intrigar desde o berço: estamos conjurados contra a estupidez reinante.”.

de sus delitos? – Y **lo miró con una sonrisa que no le iluminaba los ojos.** – La venganza es dulce, Harri. Y es más dulce si puedes vestirla con el ropaje de la ley.²⁷⁴ (BAJO, 1997, p. 367, grifos nossos).

Luz assume então a função do herói médio, aquele que responde ao padrão scottiano, já que se pode afirmar que o romance histórico de Cristina Bajo está mais próximo do modelo tradicional analisado por Lukács do que aquele propenso a *vestir* a roupagem do novo romance histórico, de acordo com Seymour Menton. Isso porque a centralidade, como já dito, está mesmo nos personagens ficcionais, não somente Luz, mas em outros membros da família Osorio (Fernando, Sebastián, Inés, Isabel), os seus criados (Severa, Simón Viejo, Simón Chico e Calandria) e o seu marido inglês (Brian Harrison). Os importantes personagens históricos (Jerónimo Luis de Cabrera, Suárez de Figueroa, General Paz, Facundo Quiroga, entre outros) assumem aquela imagem secundária ao longo da narrativa, abrindo as lacunas para que o plano ficcional dê conta de re-elaborar elementos que até então não foram esmiuçados pelos registros oficiais.

Além disso, a secundarização também adianta a característica da modalidade narrativa de não tratar certos próceres como aqueles deuses e figuras semi-mitológicas, constituídas anteriormente em tempos de escola e sacramentados pela historiografia tradicional, mas, acima de tudo, como seres humanos (de natureza irremediavelmente imperfeita):

El discurso de la N.N.H en Argentina (y el de la N.H. de los últimos años, en general) tiene que ver con la necesidad de desacralizar los pseudomitos del imaginario y los pseudodioses de la historia escolar. Pero, principalmente, intenta mostrar las diversas voces de la historia y los hilos detrás del entramado aparente.²⁷⁵ (GIUFFRÉ, 2004, p. 27).

A classificação de *Como vivido cien veces* como um romance histórico corrobora a impressão de Mercedes Giuffré em relação ao cenário da modalidade narrativa na Argentina, uma vez que o interesse está voltado muito

²⁷⁴ “Não seria justiça poética o fato de terem sido condenados pela abstração dos seus delitos? – E o fitou com um sorriso que não lhe iluminava os olhos. – A vingança é doce, Harri. E é mais doce quando você pode vesti-la com a roupa da lei.”

²⁷⁵ “O discurso do Novo Romance Histórico na Argentina (e o do Romance Histórico nos últimos anos, de maneira geral) tem a ver com a necessidade de se dessacralizar os pequenos pseudo-mitos do imaginário e os pseudo-deuses da história escolar. Mas, principalmente, tenta mostrar as diversas vozes da história e os fios por detrás de uma entre-trama aparente.”

mais pela busca identitária propriamente dita do que pela paródia e pela distorção do registro histórico:

Actualmente, en nuestra narrativa conviven diversos modos de novelar la historia, siendo el más cultivado aquel que se ajusta a la idea convencional, respetuosa de las fuentes historiográficas y a la vez exploradora en los intersticios de la imaginación.²⁷⁶ (GIUFFRÉ, 2004, p. 51).

É por intermédio de Luz que a obra bajoniana abre perspectivas para abordar questões atreladas à história do cotidiano, tal como a diferença entre homens e mulheres e a liberdade que cada um desses podia então gozar na sociedade argentina do século XIX. Sobre as tarefas que cabiam às mulheres e que indignavam o afã de Luz, sempre pronta para se iluminar com o novo, o narrador contextualiza: “(...) allí se reunían las mujeres – amas y siervas – en ritos inalterables: cardar la lana, manejar el telar, orear colchones, preparar dulces y conservas, pulir la plata.²⁷⁷” (BAJO, 1997, p. 12). São tais ritos inalteráveis, citados em um interessante efeito de gradação, que dão a dimensão da passagem do tempo e a consequente possibilidade para que isso se configure como algo pertencente à história, dentro da perspectiva do histórico, em uma interseção entre o plano individual e o coletivo.

As idas e vindas do casal Luz Osorio e Brian Harrison são ponto marcante, garantindo aquela tensão necessária e particular para a manutenção do gênero romanesco como um todo. Com eles, Cristina Bajo oportuniza a compreensão da mulher como um bem adquirido pelo homem, a hierarquia existente e que, dificilmente naquela época, poderia ser quebrada na regência entre casais:

- ¿Por qué viniste, en realidad?
 - Juré ante Dios y tu padre cuidar de ti.
 - No, señor. Lo has hecho porque soy tu *propiedad* y no eres hombre de descuidar mucho tiempo de lo que te pertenece, bien lo sé.²⁷⁸
 (BAJO, 1997, p. 245-246, grifo nosso)

²⁷⁶ “Atualmente, em nossa narrativa, convivem diversas formas de se ficcionalizar a história, sendo a mais cultivada aquela que se ajusta à ideia convencional, que respeita as fontes historiográficas e, por sua vez, que explora os interstícios da imaginação.”

²⁷⁷ “(...) ali reuniam-se as mulheres – amas e servas – em ritos inalteráveis: cardar a lã, manejar o tear, arejar os colchões, preparar doces e conservas, polir a prata.”

²⁷⁸ “- Por que você veio na realidade?

– Jurei diante de Deus e do seu pai que cuidaria de você.

7.9 DAS MARGENS AO PROTAGONISMO: LUZ OSORIO E A METONÍMIA PARA A DISCUSSÃO DO OLHAR FEMININO E DA POSIÇÃO DA MULHER NA SOCIEDADE ARGENTINA

Após discorrer sobre o nível simbólico alcançado pela construção da protagonista Luz Osorio para o desenvolvimento de todo o plano ficcional e histórico, um ponto-chave exige um comentário irrevogável. Como já destacado, nesse romance histórico, a revisão dos fatos históricos passa a ser multifacetada em diversas linhas, entre as quais, inegavelmente, há o condicionamento indiscutível de uma autoria feminina. A pretensão dessa leitura não é, de maneira alguma, lançar-se em uma seara que, por sua complexidade, já abrigaria um raciocínio exclusivo. Para esse desafio, erigir-se-ão – com muita expectativa de quem escreve – possíveis novos pesquisadores. A alusão se dá aqui, na verdade, para potencializar o quanto *Como vivido cien veces* acaba também evocando e dando continuidade a uma larga produção de escritoras envolvidas e compromissadas com a modalidade narrativa que tem como encargo a ficcionalização da história. Se o objetivo desta dissertação é, pois, oferecer uma leitura da obra enquanto romance histórico, o ponto específico se faz presente e necessário.

Cristina Bajo ajuda a exemplificar uma produção que, na América Latina e, como consequência, na Argentina, passa a ter grande profusão após a década de 60 e, consideravelmente, a partir da década de 80 (mesma época, tal como já citado neste trabalho, que o romance histórico ganha nova oxigenação e pressupostos para revisitar o discurso histórico). Sobre esse contexto, a tradicional historiografia literária de Bella Jozef, *História da Literatura Hispano-Americana* (2005), traz um interessante recorte:

Um dos aspectos dignos de nota e um dos sinais positivos da nova era é a **presença importante das escritoras nos anos 80** que, cada vez mais, com **textos que questionam e interrogam, propõem alternativas à linguagem canônica e estruturas tradicionais da literatura e descobrem seu próprio discurso**. (JOZEF, 2005, p. 249, grifos nossos).

– Não, senhor. Fez tudo isso porque eu sou a sua *propriedade* e porque você não é homem de se descuidar por muito tempo do que lhe pertence, eu sei disso.”.

Ainda que refletindo especificamente sob a influência de enunciação do cenário literário espanhol, Amalia Pulgarín apresenta uma pujante reflexão sobre o assunto (e que é tomada com bastante atenção nesta dissertação), dedicando em uma de suas obras²⁷⁹ um panorama esclarecedor a respeito de como a autoria feminina acabou encontrando na modalidade narrativa que ficcionaliza recortes históricos uma estratégia para a sua imersão em meio ao oceano interminável da ficção. Além dos já comentados eventos históricos que ajudaram a despertar o cenário literário latino-americano e argentino (relacionados ao longo da *Parte I* desta dissertação), o século XX acabou também por se transformar em um importante recorte para a reflexão das mudanças protagonizadas pela mulher. Resumindo o momento de enunciação pelo qual muitas escritoras passavam, Pulgarín relembra o quanto “[...] la revolución cubana y sandinista están presentes en toda la literatura latinoamericana [...] los regímenes totalitarios del Cono Sur han dado también lugar a una considerable representatividad femenina a la hora de abordar estos acontecimientos²⁸⁰.” (PULGARÍN, 1995, p. 160).

O dito encontro imbricado e fértil entre ficção e história ensaiado desde tempos clássicos, acabou encontrando na autoria feminina um sentido sensível e apurado para depurar aquele espírito de revisão tão orquestrado no interior da ficção e do romance histórico. Pensa-se, nessa observação, especificamente no turbilhão causado pelo feminismo, impulsionado ainda mais sob o prisma da pós-modernidade. A sede pela quebra dos metarrelatos, tal como o discurso histórico, e a possibilidade de revisar também a historiografia literária favoreceram, portanto, o desenvolvimento de diversas escritoras, como é o caso presente de Cristina Bajo.

Portanto, ao discorrer sobre a escritora argentina-cordobesa e a grande quebra conquistada no cenário literário argentino, há de se entender os movimentos anteriores protagonizados por outras escritoras e, sobretudo, a esfera que envolve Bajo para a construção de sua poética bajoniana.

²⁷⁹ Alusão pontual à obra *Metaficción Historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista* (1995). Mais uma vez, ressalta-se, a critério de curiosidade, que o ano de publicação da obra é o mesmo que o de lançamento do romance histórico inaugural de Cristina Bajo. Mais informações nas Referências.

²⁸⁰ “[...] a revolução cubana e sandinista estão presentes em toda a literatura latino-americana [...] os regimes totalitários do Cone Sul deram também lugar a uma considerável representatividade feminina na hora de abordar estes acontecimentos.”.

Discorrendo sobre essa condição que envolve, de alguma forma, a autora estudada nesta dissertação e outros expoentes de autoria feminina, Pulgarín relembra que

[s]ólo en las últimas décadas, y **coincidiendo con el resurgimiento de la narración histórica en la literatura occidental, las novelistas se deciden también al asalto a la historia más lejana.** Ha sido en Francia, siguiendo el **liderazgo de Marguerite Yourcenar**, donde ha surgido un numeroso grupo de novelistas dedicadas a la **narración histórica**, pero en mayor o menor medida este fenómeno se ha repetido en las literaturas de otras lenguas. Se pueden aducir varias razones para la explicación de este fenómeno. Por una parte hay que enmarcarlo dentro de las **transformaciones sociales que se han sucedido a partir de los años sesenta y que han afectado especialmente a la liberación de la mujer.** Así, en las últimas décadas se manifiesta la **afirmación de la mujer** en las estructuras sociales más diversas y como contrapartida surge la necesidad de explorar el porqué del silencio femenino en épocas anteriores²⁸¹. (PULGARÍN, 1995, p. 158).

Seguindo o empuxo da autora de *Memórias de Adriano* (1951) e os movimentos no Ocidente que pensaram a posição da mulher e a sua participação para a reavaliação de tantas certezas de barro, Cristina Bajo tem ainda como importante adicional toda a afinidade histórica, engendrada pelo seu local de enunciação, e, sobretudo, a consciência declarada de diálogo com as bases do romance histórico como objeto e alicerce do seu trabalho enquanto escritora.

Sendo assim, parece não ser, decididamente, aleatória a escolha de uma protagonista mulher para a consagração de *Como vivido cien veces*. Multiplicando forças de tantas *Amalia* e *Lucia Miranda*, a entidade nativa Luz Osorio acaba sendo lida como outro ponto-chave, mais uma peça do quebra-cabeça para o estudo da poética bajoniana. Quase ao fim do romance, será a partir de Luz que a trama parecerá irresolvida, disposta a continuar, como em uma saga, a proposta primeira de (re)contar o passado. Assim, Luz

²⁸¹ “Somente nas últimas décadas e, coincidindo com o ressurgimento da narrativa histórica na literatura ocidental, as romancistas decidem-se também pelo assalto à história mais distante. Foi na França, seguindo a liderança de Marguerite Yourcenar, de onde surgiu um numeroso grupo de romancistas dedicadas à narrativa histórica, mas, em maior ou menor medida, este fenômeno se repetiu nas literaturas de outras línguas. Podem-se aludir várias razões para a explicação deste fenômeno. Por uma parte, há que delimitá-lo dentro das transformações sociais que se sucederam a partir dos anos sessenta e que afetaram especialmente a liberação da mulher. Assim, nas últimas décadas, manifesta-se a afirmação da mulher nas estruturas sociais mais diversas e, como contrapartida, surge a necessidade de explorar o porquê do silêncio feminino em épocas anteriores.”.

protagonizará um momento a sós com a sua prima Laura Osorio. Dando margem à composição de distintas possibilidades, Bajo, mais uma vez, favorece a reflexão de que à história, também se acrescentam, com grande destaque, os silêncios, as promessas secretas, os olhares...

Cuando Laura entró, Luz se había puesto de pie. **Se abrazaron largo rato, sin palabras** — ¡cuánto había crecido aquella muchachita, ahora más alta que Luz! —, y apenas conteniendo las lágrimas, le preguntó:

—¿Tienes bien guardada la carta para tía Francisquita? **¿Recuerdas mis instrucciones?**

Laura asintió con la cabeza y preguntó a su vez:

—¿Me escribirás pronto?

— En cuanto llegue a Buenos Aires. Y tú contéstame de inmediato dándome noticias de las viejitas, lo mismo que cuanto sepas de tu hermano y Sebastián. Y dile a Jeromita que me escriba, o no la perdonaré de por vida.

Laura volvió a asentir, esta vez apoyando la frente en la de Luz.

Abrazadas por la cintura, salieron a la galería, donde el padre Iñaki ordenó a todos arrodillarse y asperjó agua bendita a troche y moche, además de algunos latines.

Cuando aquello concluyó, **Farrell, sensible al estado de ánimo de las jóvenes, las conminó:**

—¡Vamos, muchachas! **A mal tiempo, buena cara. Y tú, Luz, recuerda que los cordobeses somos un pueblo decidido a sobrevivir.** Y si lo dudas, **piensa en José María Paz, haciendo un hogar de su prisión**²⁸². (BAJO, 1997, p. 414-415, grifos nossos).

O efeito conquistado pelo encontro das duas é imediato. Nessa passagem, o recorte histórico é ficcionalizado a favor da conduta feminina, da expectativa depositada nas mulheres da família Osorio (ou, quem sabe, a tantas escritoras dispostas a lançar-se aos mares do romance histórico). Valendo-se da intervenção de outra entidade nativa, Eduardo Farrell, a história é, mais uma vez, ressignificada, explicando o dito popular que consagra o

²⁸² “Quando Laura entrou, Luz havia se colocado de pé. Abraçaram-se um longo tempo, sem palavras – quanto havia crescido aquela menininha, agora mais alta que Luz! –, e apenas contendo as lágrimas, lhe [a Laura] perguntou:

- Tem bem guardada a carta para a tia Francisquita? Recordas-se das minhas instruções?

Laura assentiu com a cabeça e lhe perguntou em troca:

- Escrever-me-á logo?

- Assim que chegar a Buenos Aires. E você me responda em seguida, dando-me notícias das velhinhas, ou mesmo quando saiba sobre seu irmão e Sebastián. E diga a Jeromita que ela me escreva, ou não a perderei nem morta.

Laura voltou a assentir com a cabeça, saíram para a galeria, onde o padre Iñaki ordenou que todos se ajoelhassem e borrifou água benta por todos os lados, além de dizer algumas palavras em latim.

Quando tudo aquilo foi concluído, Farrell, sensível ao estado de ânimo das jovens, as inquiriu:

- Vamos, meninas! Ao mau tempo, boa cara. E você, Luz, lembre-se de que nós, cordobeses, somos um povo determinado a sobreviver. E, caso duvide, pense em José María Paz, fazendo de sua prisão um lar.”.

quanto “os cordobeses são um povo determinado a sobreviver”. Dessa forma, uma conversa banal de despedida (já afastada do clímax novelesco) acaba ganhando simbolicamente relevância para deixar o romance de Bajo exatamente como é entendida a história em tempos onde cintila a perspectiva da pós-modernidade: inacabado, pronto para seguir em frente, aberto para ser recontado.

Em outras palavras, mais *Luz* para representar uma metonímia para a então profícua discussão da posição da mulher na sociedade argentina e o seu direito de sair das margens para narrar ficcionalmente – com protagonismo – o questionamento sobre diversas histórias.

7.10 SEVERA E CALANDRIA: *LUZES NEGRAS* PARA AJUDAR A QUESTIONAR A *VERDADE BRANCA*

No final da segunda parte desta dissertação (subcapítulo 6.1), foi possível reforçar a impossibilidade de não aludir à obra *Facundo* (1845), do escritor e político argentino Domingo Faustino Sarmiento, quando se delimita o ideal da identidade nacional argentino. Contra uma suposta barbárie, o escritor conseguiu – muito em parte por um persuasivo gérmen ensaístico – alicerçar em seu país um imaginário de civilização muito distante da realidade de suas províncias. Durante décadas, a Argentina passou a se autodescrever por apenas uma fração dos seus fatos históricos, a partir de uma espécie de mecanismo de branqueamento da população que deixava, por isso, às margens tudo o que não referendava o orgulho europeu.

A forte presença indígena e o componente negro acabaram por ser entregues ao cômodo esquecimento, ou, aludindo à reflexão da ativista argentina Miriam Gomes, passaram a sofrer uma espécie de *invisibilización* (GABINO, 2007). Prova simbólica desse esforço, literalmente político, de relegar ao indivíduo afro-argentino o direito ao invisível parece ser o simbólico depoimento do ex-presidente da República Argentina, realizado em 1996. Quando interrogado em uma universidade a respeito da população negra no país, em um evento que formava parte de um projeto de acordos internacionais

nos Estados Unidos, Menem, surpreendentemente, sentenciou: “En Argentina no existen los negros; ese problema lo tiene Brasil.”²⁸³ (GABINO, 2007).

Contrariando a ignorância etnográfica histórica de um ex-presidente, ou, melhor dizendo, desdizendo um imaginário míope que ainda insiste em ecoar em algumas veias e instâncias nacionais, a jornalista Rosario Gabino – então correspondente do veículo *BBC Mundo* – não só oferece um contra-argumento para a reflexão no assunto, mas também busca na historiografia dados relevantes para atestar a importância do aditivo negro na estrutura social do país, sobretudo no século XIX, período reconhecidamente decisivo para o processo de constituição da nação argentina. Aludindo às fontes consultadas por Gabino, “Según indican los censos de la época, en el siglo XIX, al terminar la época colonial, uno de cada tres habitantes del actual territorio argentino era negro.”²⁸⁴ (GABINO, 2007).

Pelo provável desconhecimento em relação à história argentina, muitos leitores podem, então, questionar qual seria o fenômeno, as explicações responsáveis por submeter à presença negra um enfraquecimento ou mesmo a uma não continuidade no desenvolvimento dos extratos sociais ao longo da construção do país, pensando na conturbada fase protagonizada no século XIX. Para contextualizar algumas das razões, parece notável a contribuição do historiador Felipe Pigna, que revela que “[...] la primera razón son las guerras de la independencia, donde muchas familias patricias, en lugar de mandar a sus hijos mayores, mandaban a los esclavos.”²⁸⁵ (GABINO, 2007). Além do conflito que demarcou o período de independentização, Pigna também destaca a baixa gradual da população negra nas guerras civis (mais uma vez, o recorte histórico revisado por Cristina Bajo) que sucederam o processo da Revolução de Maio de 1810, e, principalmente, as consequências deixadas pela Guerra do Paraguai (PIGNA, 2004).

Muitas décadas depois, pensando especificamente nas transformações passadas a partir dos anos 50 do século XX, a já delimitada manifestação de relativização dos grandes metarrelatos e da própria história

²⁸³ “Na Argentina não existem negros; esse problema quem tem é o Brasil.”

²⁸⁴ “Segundo indicam os censos da época, no século XIX, ao terminar a época colonial, um, em cada três habitantes do atual território argentino, era negro.”

²⁸⁵ “[...] a primeira razão são as guerras da independência, onde muitas famílias tradicionais, ao invés de mandar os seus filhos mais velhos, mandavam para a luta os seus escravos.”

instituiu novas frentes para a atuação intelectual. A identidade argentina passa a ser, cada vez mais, plural, compreendida a partir de uma determinante heterogeneidade, ou como bem define Sarlo em sua obra *Modernidade periférica* (1988), sob o jugo de uma “cultura de mescla” (SARLO, 2010, p. 56). Seguindo o aval de revisão proposta pelo romance histórico, as reflexões acerca da figura do negro saem da sombra para ganhar a luz da lírica e da retórica. Senão como protagonistas, os indivíduos afro-argentinos ganharam e parecem ganhar, paulatinamente, voz e relevância²⁸⁶.

Trazer uma luz a um passado particular da história do país é uma interessante possibilidade para verbalizar a maneira pela qual o romance histórico se comporta na Argentina. No entanto, iluminar essa (re)construção a partir de uma perspectiva distinta, utilizando, entre outros recursos narrativos, a figura de uma negra parece ser mesmo tarefa de uma escritora dedicada a todas as memórias de sua gente. Escrevendo com uma pluma capaz de revelar segredos escondidos, Cristina Bajo acaba incidindo uma luz negra em direção aos gritos emudecidos do papel.

Na trama de *Como vivido cien veces*, Cristina Bajo parece plasmar elementos relevantes dessa temática para a análise crítica, o que valoriza, no nível estético, mais um importante conhecimento do contexto e recorte histórico. A introdução dos negros como um dos fatores de constituição étnica da região de Córdoba está presente em documentos oficiais como o *Álbum de la provincia de Córdoba* (1927), por exemplo, que registra o fato de que a “[...] introducción de negros africanos suministró, posteriormente, el tercero y último de los factores que intervinieron en nuestro proceso étnico durante los siglos del coloniaje.”²⁸⁷ (ESCOBAR URIBE; ELLAURI OBLIGADO, 1927, 53).

No romance, a condição do negro como agente participativo e importante para o desenrolar de um grande evento histórico é construída em meio a uma discussão sobre as responsabilidades de cada um para a proteção do ataque de Facundo Quiroga, com os seus montoneros, à cidade de

²⁸⁶ Exatamente em meio às terras austrais, parece ser cada vez mais abundante o trânsito de trabalhos para reconsiderar o negro dentro da historiografia, tais como *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura* (2006) ou mesmo *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina* (2008), além, é claro, de inúmeros textos ficcionais que têm a história (a mesma que durante tanto tempo renegou a diversidade) como seu aditivo.

²⁸⁷ “[...] introducción de negros africanos forneceu, posteriormente, o terceiro e último dos fatores que intervieram em nosso processo étnico durante os séculos da colonização.”

Córdoba, fato que iria protagonizar a batalha de La Tablada. O questionamento sobre a posição do negro vem de Calandria, entidade nativa, uma das empregadas da família histórica Osorio:

- Hubiera preferido que Simón estuviera aquí – rezongó el joven.
 - ¡Qué! ¿Los negros no tienen patria que defender? – saltó Calandria.
 - No lo dije por eso – se indignó Sebastián -. Es viejo, no quiero que le pase nada. – Y recogiendo el poncho y las armas, las enfrentó: - Tengo sentimientos, aunque ustedes lo duden²⁸⁸. (BAJO, 1997, p. 61).

Por outro lado, reforçando uma afirmação já realizada, ao estabelecer o negro como o agente transmissor dos valores e do imaginário cordobês, argentino, o romance histórico construído por Bajo propõe uma inversão, uma distorção desde o ponto de vista daquilo que é oficial, já que tal ponto de vista e incumbência sempre estiveram atrelados a figuras sociais centrais. Há, ao que parece, uma tarefa irônica incumbida ao negro: a de dar a continuidade e perpetuidade do imaginário branco e da origem homogênea da sociedade argentina.

Luz recordó lo que el abuelo Lorenzo les metiera en la cabeza como artículo de fe: “Somos godos y astures, gente del Cantábrico, que es tierra de borrascas y montañas, de osos y lobos. A duras penas nos doblegaron los romanos, pero los moros no pudieron con nosotros. Jamás lo olviden: venimos de un pueblo que no conoce el yugo.” **Severa se había encargado, a su muerte, de seguir avivando aquella llama**²⁸⁹. (BAJO, 1997, p. 45, grifos nossos).

A relação do negro como um porta-voz da história oral é relevante, ganha voz em fragmentos como o seguinte:

Por instantes se sintió fuera del tiempo; todo lo sufrido se le antojó remoto, algo confuso y quizás inexacto, como las historias que Severa y Simón recreaban junto al fuego. No pudo imaginar el

²⁸⁸ “- Teria preferido que Simón estivesse aqui – resmungou o jovem.

- O quê? Os negros não têm pátria para defender? – pulou Calandria.

- Não o disse por isso – indignou-se Sebastián -. É velho, não quero que lhe aconteça nada. – E, recolhendo o poncho e as armas, as enfrentou: – Tenho sentimentos, ainda que vocês duvidem disso.”.

²⁸⁹ “Luz recordou o que seu avô, Lorenzo, lhes havia metido na cabeça como um artigo de fé: “Somos godos e astures, gente do Cantábrico, que é terra de tormentas do mar e de montanhas, de ursos e lobos. Com muita dificuldade, os romanos nos dobraram, mas os mouros não puderam nos vencer. Jamais esqueçam: viemos de um povo que não conhece a sujeição.” Severa ficou encarregada, com a sua morte, de seguir reavivando aquela chama.”.

porvenir: era un territorio indescifrable, al parecer sin salida para ella.²⁹⁰ (BAJO, 1997, p. 45).

No romance, Bajo também teve cuidado para valorizar a cultura negra, afro-argentina, a partir de sua diversidade cultural e religiosa. Suas idiossincrasias são construídas na trama ficcional dentro de efetiva verossimilhança. O que desperta a atenção, porém, não é necessariamente o apelo exótico causado pela descrição de uma espécie de ritual praticado por Severa. Há, principalmente, o destaque por conta da sensibilidade discursiva de Bajo ao levar à boca da personagem as justificativas – possivelmente culturais – utilizadas por indivíduos afro-argentinos para utilizar certos costumes que diferiam à tradição religiosa cristã disseminada pelo dominador-colonizador. A descrição sobre o comportamento de Severa (e suas eventuais excusas para Luz), mais uma vez, parece converter-se em outro registro da história oral, das memórias que transcendem dados escritos e que são arraigadas fortemente em um imaginário coletivo. Para dar dimensão a toda essa persuasiva trama tecida, parece ser fundamental o destaque de um expressivo fragmento da arquitetura romanesca:

Bajó decidida a obligar a Severa que se acostara. La encontro ante la mesa, mirando lo que tenía sobre ella: una vela de Ánimas, papel basto, carbón, el pote de sal gruesa y una pequeña olla de hierro.
 - No me gusta hacer estas cosas – se excusó la negra –, pero parece que no hay remedio.
 Volcó la sal y la tamizó con los dedos, rociando la mitad dentro de la vasija.
 - El Tigre no morirá de ésta, pero lo tendré comiendo tierra – y sacudió la olla para aplanar la sal –. Hay que escribir en un papel el nombre del molesto...
 - ¿Vos sabés escribir?
 - No, pero puedo dibujar. – Dando vuelta uno de los papeles mostró, trazada con carbón, la imagen grotesca, pero identificable, de Quiroga sobre un caballo esquemático.
 - Si ese Moro es tan bicho como dicen, no se dejará montar cuando su dueño se enfrente al Manco. Y al Caballo de la Victoria – cortó con los dedos el colgote del animal – lo descabezo.
 Dobló el papel en una forma especial hasta que no fue más grande que un dado y lo puso en el centro de la olla.
 - No hacen falta oraciones, pero la sal debe cubrirlo enteramente.

²⁹⁰ “Por instantes, sentiu-se fora do tempo; tudo o que foi sofrido lhe causou um desejo intenso de ficar distante, algo confuso e, talvez, inexato, como as histórias que Severa e Simón recriavam diante do fogo. Não pode imaginar o que estaria por vir: era um território indecifrável, ao que parecia, sem saída para ela.”.

Así lo hizo, colocó la tapa y derritió sobre ella el cirio de Ánimas, sellándola. Mientras la cera endurecía, un chisporroteo en el fogón las sobresaltó. Severa escupió sobre los tizones.

- Nadie te llamó – dijo a la oscuridad y con el pulgar marcó una cruz sobre la frente de ambas. Tomó un enorme cuchillo y entregó el candil a Luz: - Vamos.²⁹¹ (BAJO, 1997, p. 71).

Construindo pictoricamente um quadro das cenas que envolviam as tradicionais famílias argentinas, cordobesas, Bajo não se esquece de citar a presença frequente das mulatas, promovendo, é possível inferir, uma grande aproximação com o imaginário do leitor brasileiro (pensando, aqui, na estratificação social pós-colonial que, na literatura, deu dimensão a presença das mulatas):

Adentro, el resplandor de las bujías multiplicado por los espejos hacía aparecer la sala como una gran capilla ardiente; los caireles tiritaban y desde otro salón llegaba el sonido del pianoforte.

[...]

El cristal de Bohemia y la platería potosina brillaban “como el mismísimo Perú”, al decir de misia Francisquita que, con otras ilustres – casi todas emparentadas – ocupaba el estrado mayor. Vestidas de negro, rígidas en los sillones curiales, observaban con ojos arteros a la concurrencia; **detrás y de pie – aunque luego se les permitiría sentarse sobre la alfombra de Bruselas – montaban guardia las mulatas con sus trajes a rayas.**²⁹² (BAJO, 1997, p. 101, grifos nossos).

²⁹¹ “Desceu decidida a obrigar Severa a dormir. Encontrou-lhe diante da mesa, olhando o que estava posta em cima dela: uma vela de *espírito*, papel grosseiro, carvão, o pote de sal grosso e uma panela de ferro.

- Não gosto de fazer estas coisas – desculpou-se a negra –, mas parece que não há outro jeito. Pegou o sal e o amassou com os dedos, jogando a metade dentro da vasilha.

- O Tigre não morrerá por conta disso, mas o terei comendo terra – e sacudiu a panela para nivelar o sal –. É preciso escrever em um papel o nome do dito-cujo...

- E você sabe escrever?

- Não, mas posso desenhar. – Dando volta, mostrou um dos papéis, escrita com carvão, a imagem grotesca, mas identificável, uma representação de Quiroga em cima do cavalo.

- Se esse Mouro é tão bicho como dizem, não deixar-se-á montar quando seu dono se enfrente com o Manco. E ao Cavalo da Vitória – cortou com os dedos o cabresto – o descabeçando.

Dobrou o papel em uma forma especial até que não ficou maior que um dado, colocando-o no centro da panela.

- Não são necessárias orações, mas o sol deve cobrir-lo inteiramente.

Assim o fez, colocando a tampa e derretendo sobre ela o círio dos espíritos, selando-a. Enquanto a cera endurecia, um estalar da brasa vindo do fogão as assustou. Severa respondeu ao mau-agouro. – Ninguém lhe chamou – disse à escuridão e, com o polegar, marcou uma cruz sobre a testa de ambas. Pegou uma faca enorme e entregou o lampião para Luz: - Vamos.”.

²⁹² “Dentro, o resplendor dos castiçais, multiplicado pelos espelhos, fazia a sala parecer como uma grande capela ardente; os pedaços de cristal estremeciam e, do outro lado do salão, vinha um som de piano.

[...]

O cristal da Bohemia e a prataria potosina brilhavam “como se fossem mesmo o Peru”, ao dizer de tia Francisquita que, com outras ilustres – quase todas emparentadas – ocupava o lugar de honra na sala. Vestidas de negro, rígidas nos sofás aos moldes da cúria, observavam com olhos arteros a sua concorrência; atrás e em pé – ainda que, logo depois, lhes permitiria

Além da presença das mulatas ao lado de suas senhoras, é relevante o registro histórico, plasmado via discurso oral, relacionado ao choque dos personagens Luz e Harrison sobre a situação do negro no Brasil, o que, para eles, até aquele momento, era um contexto distinto e aterrorizador:

Mientras el barco se pertrechaba, Harrison, después de mucho dudar, llevó a Luz a visitar la ciudad. Pronto comprendió la joven que lo repugnaba a su esposo era la abigarrada población africana – hediondos por el calor y la suciedad en que se los mantenía – afanándose en trabajos sobrehumanos bajo el látigo del capataz.²⁹³ (BAJO, 1997, p. 146).

A personagem Severa, mais uma vez, merece menção por assumir a referência simbólica da perpetuação da história dos Osorio e, de alguma maneira, metonimicamente, de todos os argentinos:

En otoño, la cocina se transformó en el centro de reunión y Severa, como otrora, revivía para los niños las antiguas historias familiares mientras Luz aguardaba algo – esperanzador o terrible – que cambiara el curso de sus vidas²⁹⁴. (BAJO, 1997, p. 239).

O processo de miscigenação na sociedade argentina não passa despercebido ao longo do romance histórico. A tônica existente entre a mulata Calandria e o personagem nativo Fernando Osorio revela-se como um estratégia ficcional bastante interessante para que a escritora possa, mais uma vez, promover outra entrada no diálogo com a história hegemônica do país. Com certa malícia e ironia, a temática é tocada a partir do testemunho de Severa sobre as verdades e segredos que circundavam a vida de outros personagens:

- ¡Sí es para reirse! Nunca pensé ver a un Osorio viviendo de dos mamones – y pensando en el pasado, lo miró de reojo –. ¿Sabe?, a esa chinita la recogí de los Seráficos – es San Francisco, pues –.

sentarem-se sobre o tapete de Bruxelas – faziam guarda as mulatas com seus trajes listrados.”.

²⁹³ “Enquanto o barco era preparado para a viagem, Harrison, depois de muito duvidar, levou Luz para visitar a cidade. Rapidamente, a jovem compreendeu que o que repugnava o seu esposo era a heterogênea população africana – fedidos por conta do calor e da sujeira na qual os mantinham – ocupando-se em trabalhos sobre-humanos diante do chicote do capataz.”.

²⁹⁴ “No outono, a cozinha transformou-se no centro de reunião e Severa, como antigamente, revivia para as crianças as antigas histórias familiares, enquanto Luz aguardava algo – que trouxesse esperança ou algo terrível – que mudaria o curso de suas vidas.”.

Venía envuelta en una preciosa de mantilla. Siempre sospeché que era... no quiero pensar que hija de una niña de familia, pero quizá de un mocito adinerado. Don Carlos me permitió tenerla, como al Simón. ¿Sabe donde lo hallamos al chico? Atadito al palenque de atrás; no tenía ni año. Y le pusimos Simón por el negro viejo, pues siempre lo embromábamos al pobre con que el chiquitín era fruto de sus zafaduras en el Abrojal...²⁹⁵ (BAJO, 1997, p. 298).

Já fora comentado no início da *Parte III* da dissertação a respeito do curioso tratamento não identificado dado aos personagens Simón Viejo e a Simón Chico. A escolha, além de decretar uma visível diferenciação topológica, ajuda também a estabelecer, ainda que não diretamente, uma reflexão no que diz respeito ao espaço do negro (empregado leal e com destino diretamente atrelado à família a qual serviam) enquanto indivíduo pertencente à sociedade argentina nas primeiras décadas do século XIX. O discurso ficcional resgata uma condição histórica, representativa quanto ao negro com identidade completa. O fato de que os negros herdavam o sobrenome dos senhores que lhes deram a liberdade é plasmado em meio a um diálogo de grande tensão entre dois personagens ficcionais, entidades nativas:

- Después de todo – peleó Luz sus últimos baluartes –, el hijo de Fernando será Osorio por derecha o por revés, porque nuestros libertos toman el nombre de sus antiguos dueños, ¿lo sabías? (BAJO, 1997, p. 326)²⁹⁶.

Mais do que uma simples herdeira, a entidade nativa Severa ganha um âmbito simbólico ainda maior, valorizando uma cena protagonizada ao lado da também entidade nativa Brian Harrison. O simples embate de ideias entre duas partes tão dicotômicas – de um lado, uma negra, mulher, escrava; do outro, um homem, branco e inglês, ambos em terras de uma Argentina em tempos de fundição e fundação enquanto país independente – já lograria ser um ponto alto de atenção ao longo da trama. O que faz desse momento uma espécie de

²⁹⁵ “- É mesmo para rir! Nunca pensei ver um Osorio vivendo de dois mamões – e, pensando no passado, fitou-o de rabo de olho –. Sabe?, peguei essa menina dos Seráficos – é de São Francisco, pois –. Vinha envolta em uma manta encantadora. Sempre suspeitei que era... não quero pensar que filha de uma menina de família, mas, quem sabe, de um mocinho com certas posses. Dom Carlos permitiu-me tê-la, como no caso de Simón. Sabe onde achamos Simón? Quietos, junto ao tablado ali de trás; não tinha nem mesmo um ano. Colocamos-lhe o nome de Simón por conta do velho negro, pois sempre o provocávamos, dizendo que o pequeno era fruto de uma das suas safadezas no Abrojal...”.

²⁹⁶ “Além de tudo, Luz lutou com seus últimos baluartes –, o filho de Fernando será um Osorio de um jeito ou de outro, porque nossos libertos ganham o nome dos seus antigos donos, você sabia disso?”.

clímax para a discussão da identidade negra e para a reflexão do negro como co-partícipe real de uma história revisada é o espírito crítico de Severa. Assumindo uma lucidez possível apenas para os de ácida convicção e resignados por um desfecho já bem sabido, a personagem, em alguma instância, parece acabar despertando o discurso de um eventual ativista contemporâneo envolvido na questão do lugar do indivíduo afro-argentino. Ainda que a postura da personagem possa também ser vislumbrada como uma perspectiva anacrônica e pouco provável para uma escrava que vivia na primeira metade do século XIX, o fato é que a passagem transforma-se em um capítulo a parte do romance (e, por que não?, da própria história):

Severa entró sin anunciarse.

- ¿Podemos hablar? – le soltó.

- **Permiso, señor**, para hablar con usted – parodió él, ya que para entonces estaba decorosa pero ciertamente ebrio: las discusiones, las revelaciones y el alcohol no eran buenos compañeros.

Severa se sentó como si tal cosa.

- **Aunque lo respeto más de lo que usted se piensa, “señor” – acentuó –, no voy a gastar pólvora en chimangos.**

Atónito ante la impertinencia, iba a ordenarle que se retirara cuando la negra lo detuvo con un ademán señorial:

- Mire, muy me sé que llevo las de perder: **soy negra, servidora y mujer. Usted es de los que mandan, es hombre y es blanco.** Y como me conozco de memoria ese credo, no voy a pedirle permiso para asentar mi... trasero. **El perdedor puede darse esos lujitos, ¿sabe?, porque el resto no vale un ajito, “señor”.**

- ¿Qué pretende? – se escandalizó él. (BAJO, 1997, p. 252, grifos nossos)²⁹⁷.

Negra, criada e mulher. Mais: uma personagem com a certeza de empossar o discurso do perdedor, da dita condição “ex-cêntrica” retratada por Linda Hutcheon. Ficcionalmente, Bajo parece conseguir transformar a então secundária entidade nativa Severa em, talvez, a grande personagem para a

²⁹⁷ “Severa entrou sem anunciar-se.

- Podemos falar? – lhe disparou.

- Com licença, senhor, para falar com você – parodiou ele, já que ela parecia estar decorosa, mas certamente ébrio: as discussões, as revelações e o álcool não eram bons companheiros. Severa sentou-se como se nada fosse.

- Mesmo que eu o respeite mais do que o senhor pensa, senhor, não vou gastar pólvora em chimangos [dito popular na Argentina, referindo-se ao fato de ter um trabalho que não vale a pena ou que trará resultado].

Atônito diante de tal impertinência, iria ordenar-lhe que se retirasse quando a negra o deteve com um ademane senhorial:

- Olhe, bem sei eu que tenho tudo para perder: sou negra, criada e mulher. Você é o dos que mandam, é homem e é branco. E como eu conheço essa máxima de cor, não vou lhe pedir permissão para sentar o meu... traseiro. O perdedor pode dar-se esses pequenos luxos, sabe?, porque o resto não vale nada, “senhor”.”.

construção de uma narrativa que se propõe a enamorar-se com o discurso histórico. Em uma formulação scottiana de romance histórico, é Severa, talvez, quem realmente represente não somente a possibilidade de revisar a história, mas, principalmente, de mostrar o discurso silenciado de muitos heróis médios que entregaram a sua vida e o seu destino ao tempo, rendendo-se à verdade que um dia chegaria, com a mesma intensidade sentida ao depositar no peito a sua mão:

Los ojos se le enturbiaron y se puso de pie.
 - Llévesela, señor, con Ana y Carlitos. Es lo mejor para ellos.
 - ¿Y usted? – desconfió Harrison.
 - ¿Qué ilusión creo que tengo? **Soy esclava; vivimos de prestado, como dice Cala. Hasta los patriotas nos jugaron una mala pasada.** Pero Lucita me ha dado muchas alegrías. En adelante, que San Francisco me proteja. – Y puso el puño sobre su corazón, como para espantar presagios. (BAJO, 1997, p. 253, grifos nossos)²⁹⁸.

É válido ressaltar que não se pretende, aqui, aceder a uma leitura mais específica, baseada em um atributo que explique tal fenômeno estético (o da presença negra) a partir da alteridade, por exemplo. A observação, mais do que tudo, ajuda a sustentar a convicção de que a narrativa bajoniana vai muito além das águas do romanesco, preferindo sedimentar questões latentes e de ordem específicas, seja quando se pensa no fortalecimento do gênero literário, seja especificamente para a re-elaboração da modalidade narrativa com inspiração em fatos históricos.

Sem dúvida alguma, é notável pontuar o quanto esse romance histórico, ao pretender recontar a história, teve, necessariamente, o cuidado de apresentar todos – não só os conhecidos e imaginados – sujeitos de uma história argentina. O mito branco é relativizado, ganha, fisicamente, o calor e o valor de todas as cores: de verdades orgulhosamente negras.

²⁹⁸ “Os olhos lhe turvaram y ela ficou em pé.

- Leve-a [referindo-se a Luz] consigo, senhor, juntamente com Ana e Carlitos.

- E você? – desconfiou Harrison.

- Que ilusão crê que eu tenho? Sou escrava; vivemos de ajuda, como gosta de dizer Cala. Até os patriotas nos trataram como uma mala velha. Mas Lucita me deu muitas alegrias em minha vida. Daqui para adiante, que São Francisco me proteja – E colocou o punho sobre seu coração, como se estivesse espantando maus presságios.”.

7.11 A REPRESENTAÇÃO DA INFLUÊNCIA BRITÂNICA NA HISTÓRIA ARGENTINA

É por meio de Luz Osorio e Brian Harrison que o plano ficcional dá conta de abordar outro fato histórico que assumiu determinante caráter transformador na sociedade e no imaginário argentino: a condição dos ingleses e a sua permanência no país. Estando destacadamente na Argentina desde as invasões de 1806, segundo o que já é oficial nos registros históricos, a figura dos ingleses ajuda a compor o processo de desenvolvimento comercial e econômico argentinos, além da relação de deslocamentos da população mais abastada para os estudos na Europa, tal como ocorre com o irmão de Luz, Sebastián Osorio.

Além de servir como ponto de tensão na re-elaboração do plano histórico, no romance, é através da mirada do esposo inglês que a narrativa fundamenta a busca pela perspectiva de Córdoba, a relevância estratégica atribuída à província para o desenrolar das guerras civis:

[...] **Y no es desdeñable contar con Córdoba** – les advirtió enumerando: - Es la **segunda provincia en importancia económica y cultural; algunos del Foreign Office siguen considerándola la primera.** Si añadimos que **el cordobés es más adepto al trabajo,** con **mayor nivel de educación en el pueblo,** que **el clima es privilegiado,** que cuenta con medianas pero **innumerables corrientes de agua, que tiene bosques, llanuras de pastoreo, granito, cal, metales y minerales, salitres...** Bien, señores, no me parece que el general Paz, más cerca de sus hermanas que Buenos Aires esté en tan precaria situación.²⁹⁹ (BAJO, 1997, p. 144, grifos nossos)

Ao lado da enumeração de razões embebidas com fatos históricos, a partir da entidade nativa, Brian Harrison, o romance abrirá destaque para citar a interferência da *Foreign Office*, Ministério das Relações Exteriores britânico, com grande importância para a informação e construção da historiografia

²⁹⁹ “[...] E não é desdenhável contar com Córdoba – lhes advertiu enumerando: - É a segunda província em importância econômica e cultural; alguns da *Foreign Office* seguem considerando-a como a primeira. Se acrescentamos que o cordobês é mais adaptado ao trabalho, com um maior nível de educação no povo, que o clima é privilegiado, que conta com medianas, mas inumeráveis correntes de água, que tem bosques, planícies para pastorear, granito, cal, metais e minerais, salitres... Bem, senhores, no me parece que o general Paz, mais próximo de suas irmãs que Buenos Aires, esteja em tão precária situação.”.

oficial, seguindo a perspectiva do estrangeiro. Nesse sentido, a revisão historiográfica é ainda dupla: de dentro para fora; e de fora para dentro. Em outro caso, a partir de uma representação do que poderia ser uma simples discussão conjugal, o romance de Cristina Bajo ajuda plasmar como diversos representantes britânicos – por conta do cenário de guerra que forçava os filhos da nação argentina a escolher um lado da *pelea* – acabaram por se aproveitar do momento histórico para consagrar a sua influência comercial. Sob a força metafórica do discurso ficcional, Brian Harrison ajuda a descortinar um cenário ambíguo, capaz de matar e desestruturar uma família, mas, ao mesmo tempo, garantir a ascensão de quem tem a experiência advinda do velho continente:

Durante la cabalgata —su esposa en enconado silencio— Harrison desesperó al ver que cuanto hacía parecía crear nuevos abismos entre ellos. ¡Que miseria de gestos, de palabras, en comparación con lo que quería expresarle! Quizá Luz cediera sí, espontáneamente, cayera a sus pies implorándole perdón... Desgraciadamente, no estaba en él llevar adelante tan lamentable escena, aunque en ello le fuera la vida.

[...]

Mirando hacia las fértiles tierras del llano, donde las sombras del primer atardecer alargaban todo relieve sobre la superficie, concedió, admirado:

—**Es una región excepcional; se podrían hacer fortunas aquí.**

—¿Nunca sospechaste que pudiera haber otros placeres, aparte de hacer dinero? —replicó ella, hiriente.

Él preguntó con engañosa suavidad:

—**¿Vivir en la barbarie** será uno de ellos? —**y estudiando su agraciada insolencia**, se golpeó la bota con la fusta—. Bien, bien; **mientras tus hermanos se dedican a más sublimes quehaceres —el Arte y la Guerra—, este obtuso comerciante les dará las gracias por permitirle mantener los restos de la Ilustre Casa de los Osorio** —y puntualizó con frío realismo—: **Porque vuestro capital se esfumó, Luz; de ahora en más, tú y los tuyos dependerán del mío**³⁰⁰. (BAJO, 1997, p. 248).

³⁰⁰ “Durante a cavalgada – sua esposa, em violento silêncio – Harrison desesperou-se ao ver o quanto parecia haver criado novos abismos entre eles. Que miséria de gestos, de palavras, em comparação com o que queria lhe expressar! Talvez, Luz cedesse se, espontaneamente, caísse-lhe aos seus pés implorando perdão... Desgraçadamente, não era do seu perfil levar adiante uma cena tão lamentável, ainda que isso lhe custasse a vida.

[...]

Olhando na direção das férteis terras da planície, onde as sombras do primeiro entardecer encompridavam todo o relevo sobre a superfície, concedeu admirado:

- É uma região excepcional; poderiam fazer-se fortunas aqui.

- Nunca suspeitou que pudesse haver outros prazeres além do de se fazer dinheiro? – replicou ela, fervente.

Ele lhe perguntou com enganosa suavidade:

- Viver em meio à barbárie seria um deles? – e, estudando sua agraciada insolência, golpeou sua bota com o chicote –. Bem, bem; enquanto os seus irmãos dedicam-se para as mais sublimes das tarefas – a Arte e a Guerra –, este obtuso comerciante lhes agradecerá por

Inflamado pelo típico conflito de folhetim, o qual intermediará a sua reconciliação com Luz Osorio, o personagem Harrison pinta um retrato bastante verossímil da situação a qual passava muitos dos argentinos *criollos*, responsáveis, em distintos lados, pela consagração das guerras civis. Manejando o ambiente ficcional com intimidade, Bajo consegue demarcar continuamente o momento histórico evocado para a construção de sua obra. Fortalecendo tamanho labor, focalizam-se outros aspectos fundamentais para a manutenção desse espírito anacrônico.

7.12 ANACRONISMO PARA RECONSTRUIR A HISTÓRIA

Durante todo o passeio crítico até aqui envolvendo a análise de *Como vivido cien veces*, tem-se primado por principiar uma rota múltipla, uma navegação na qual o horizonte não está somente à frente, à vista do que vislumbram os olhos, mas, sobretudo, na possibilidade de mergulhos e novas descobertas. Assim, tem-se insistido na viabilidade de leitura da obra a partir de sua indexação como um caso contemporâneo representativo do romance histórico latino-americano e argentino, produzido nas últimas três décadas.

Diante do enlaçamento entre ficção e história, parece evidente a condição primeira de um alicerce anacrônico para a manutenção interna da narrativa. Isso porque, “El anacronismo tiene además su función en la construcción de la diegésis. En la novela histórica es fundamental configurar una diegésis que haga evocar al lector el ambiente y la viveza del pasado³⁰¹.” (PRIETO, 1998, p. 194). No romance inaugural de Cristina Bajo, porém, a elevação anacrônica para o desenvolvimento da narrativa ficcional e o consequente pacto de leitura realizado entre os leitores vai além de uma delimitação temporal. Ganham preponderância a valorização de cenários do passado, as diferenças entre as províncias e Buenos Aires, além de ricas

permitir-lhe a manutenção dos restos da Ilustre Casa dos Osorio – e pontuou com um frio realismo –: Porque vosso capital esfumou-se, Luz; a partir de agora, você e os seus irmãos dependerão do meu.”

³⁰¹ “O anacronismo tem além de tudo a sua função na construção da diegesis. No romance histórico é fundamental configurar uma diegesis que faça evocar ao leitor o ambiente e a vivacidade do passado.”

descrições sobre a história dos costumes e, pensando ainda no que tange a historiografia literária, reforça-se a própria forma de subsidiar o romance seguindo um diálogo lógico com a perspectiva dos romances históricos românticos escritos e lidos no século XIX.

O afastamento temporal é, assim, realizado continuamente, aos detalhes. Um deles, alheio à questão do tempo, muito provavelmente, por sua especificidade, pode acabar escapando aos olhos dos leitores em um primeiro momento. No caso da recepção brasileira, infere-se, é exequível pensar que esse anacronismo distinto nem sequer será notado, tamanha ligação específica que este detém com algo que transcende os conhecimentos prévios de um lusófono: o conhecimento da língua espanhola. O que se quer reforçar aqui, portanto, é como a poética bajoniana não se furta de um anacronismo verbal para fundamentar ficcionalmente o seu fascínio pela história (em todas as suas perspectivas).

7.12.1 Anacronismo verbal: O uso diferenciado de *tú* e *vos* para marcar um período na história

Buscando traços específicos na arquitetura da poética bajoniana, passa a ser possível verificar um legítimo anacronismo verbal estabelecido entre diversos personagens que habitam a trama. Exemplo mais característico é a construção da personagem Calandria. Para ajudar a compor uma mulata com personalidade, irrequieta e, às vezes, desbocada, Cristina Bajo demonstra atenção à linguagem oralizada em muitas de suas falas, fortalecendo a posição social da entidade nativa e o seu contexto social. Em uma passagem célebre, ganha destaque a quebra proposta no padrão da língua escrita, ponderando questões linguísticas complexas e contemporâneas – o que fortalece a questão anacrônica do tópico –, tal como as diferenças da língua que se fala e da língua que se escreve.

- La Petrona me avisó – comenzó Calandria – de que nos apostáramos por el Calicanto, saliendo para Anizacate, que allí se iba a **armar la goda**. **Bué**, todo sereno: la gente a la orilla del camino, de

los ranchos saliendo un olorcito a churrasco que mareaba, las doñas con sus frutos y las putas disimuladas, con mantilla y todo. Pasa la tropa, pasa que pasa. Que viva éste, que viva aquél, que muera **esotro**. Los soldados nos largaban piropos y nosotras meta tirarles tabaco, besos, rosarios... De repente, aparecen los negros; relucientes venían, **sacando pecho y el alfajor – se refería al sable** – en la mano. Haciendo pinta, pues. **Entón**, una negraza se tira al paso y se prende de un morenito enteco que puso cara de asustado. [...] ³⁰² (BAJO, 1997, p. 53, grifos nossos).

Entre expressões idiomáticas como “armar la goda” e a ambigua “sacando el alfajor”, ou, a partir de derivações por justaposições como “bué” e “entón”, Bajo permite aos leitores a observação de transformações já existentes na língua, mas, sobretudo, a reflexão quanto à dimensão histórica, também no que tange aos âmbitos linguísticos. Ficará por conta de outra personagem, ironicamente, uma negra que convive e faz parte da realidade sócio-cultural de Calandria, o comentário para asseverar que os padrões linguísticos utilizados eram tomados com um sinal de margem, uma manifestação negativa e causadora de eventual impacto e aversão por parte dos usuários da língua (infere-se aqui, os que apresentavam maior letramento e, ao mesmo tempo, maior apego às questões do padrão culto vigente): “—**Cambiá el lenguaje, indecente** —refunfuñó Severa, que aunque parecía dormir no perdía coma del relato ³⁰³.” (BAJO, 1997, p. 54, grifos nossos).

Não se alude aqui apenas ao evidente universo lexical utilizado pela escritora, cuja complexidade, inclusive, já demandaria um aprofundamento em outro trabalho a respeito da obra. Tamanho rigor e pesquisa em nível linguístico verificados aqui, na presente leitura, são corroborados com comentários da própria escritora, que, em entrevista exclusiva, faz que questão de revelar:

[...] eu trabalho com o *Corominas*, o dicionário etimológico. Sempre. Ou seja: há palavras que eu, por conta de ter lido muito a literatura

³⁰² “A Petrona me avisou – Calandria começou – que ficássemos pelo Calicanto, saindo para Anizacate, que, ali, iria armar-se a *coisa*. *Boiada*, tudo calmo: a gente nas margens do caminho, dos ranchos, saindo um cheirinho de carne assada que dava certo enjoo, as donas com seus frutos e as putas dissimuladas, com lenços e tudo. Passa a tropa, *e vai passando*. Que viva disse este, que viva disse aquele, que morra o *zoutro*. Os soldados soltavam cantadas e nós ficamos atirando para eles cigarros, beijos, rosários... De repente, aparecem os negros; vinham reluzentes, deixando de fora o peito e o *alfajor* - referia-se à espada – à mão. Dando pinta, claro. *Daí*, uma *negona* jogou-se no caminho e prendeu o moreninho magro que fez cara de assustado. [...]”.

³⁰³ “Mude o linguajar, indecente – Severa resmungou, que, ainda que parecesse dormir, não perdia nem uma vírgula do relato.”.

antiga, e tenho livros de 1600, 1700, dessa época, e os releio de vez em quando, acaba sempre ficando comigo o léxico. É levado para os romances históricos que escrevo. Além disso, eu pesquiso tudo, eu leio as *Actas Capitulares*, li um monte de coisa, formando parte de minha memória discursiva. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 315).

A entrega e a investigação para escrever apenas uma frase e, a partir dela, possibilitar que mais um recorte do discurso histórico seja revisitado pelo plano ficcional fortalecem o nível de coerência e coesão interna da obra. No entanto, mergulhando ainda mais em questões concernentes à filologia da língua e em sua acomodação em diversas das colônias no continente americano, passa a ser possível perceber outro traço determinante para o funcionamento desse anacronismo verbal. Trata-se da diferenciação pronominal – o uso do *tú* e do *vos*, principalmente – a partir da enunciação de personagens específicos na trama. Antes de exemplificá-los com o próprio romance, porém, vale lembrar que esse jogo é lido com um traço que transcende um critério pessoal ou mesmo de excelência de pesquisa dos recortes históricos atrelados à língua espanhola. Aqui, tal procedimento é lido como mais um traço importante para ratificar a produção de Bajo como uma elaboração e releitura da escola scottiana do romance histórico. Isso porque, vale lembrar, quase contemporâneo à irrupção das guerras civis argentinas, na Escócia, Scott publicava o seu *Ivanhoé*. Nessa obra, já se podia perceber a distinção verbal e a maneira própria utilizadas pelos personagens Wamba e Gurth (um criador de porcos e o outro uma espécie de bobo-da-corte), valorizando as transformações sofridas pela língua inglesa no século XIII. A despeito da construção de um anacronismo verbal para alguns personagens, Fernández Prieto pondera que

[l]a actualidad del habla de los personajes es un anacronismo necesario que entra en el pacto genérico de la novela histórica y, en general, de toda literatura cuya acción se desarrolla en el pasado. Los lectores aceptan que los personajes utilicen un lenguaje que sólo se diferencia del suyo en la aparición aislada de arcaísmos o en el uso de determinadas frases que conotan modos y costumbres de la época recreada³⁰⁴. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 192).

³⁰⁴ “A atualidade da fala dos personagens é um anacronismo necessário, que entra no pacto genérico do romance histórico e, em geral, de toda a literatura cuja ação desenvolve-se no passado. Os leitores aceitam que os personagens utilizem uma linguagem que somente se diferencia da sua na aparição isolada de arcaísmo ou no uso de determinadas frases que conotem modos e costumes da época recriada.”.

Sendo parte do pacto de leitura e, claro, mais uma marca de elaboração ficcional dos recortes históricos, a mesma não poderia deixar de ser contemplada. Voltando às águas argentinas, em *Como vivido cien veces*, há uma interessante oscilação de tratamento pronominal, retrato da acomodação e transformação da língua nas novas terras, valorizando as modificações a partir das necessidades comunicativas do seu povo.

Tratando-se de um romance histórico argentino, para muitos leitores, seria plausível que o mesmo apresentasse todos os seus personagens *voseando*, ou seja, tratando uns aos outros apenas pelo pronome vos, um dos traços mais distintivos para a variante do espanhol rio-platense³⁰⁵. A expectativa, muito provavelmente, por parte inclusive de hispano-falantes, está ligada a um condicionante redutor pedagógico, com o fato de muitos perceberem o vos como uma marca identitária argentina obrigatória no padrão da fala e escrita. Marca, porém, que Cristina Bajo soube demonstrar que nem sempre foi tolerada e que, no auge das guerras civis, era, inclusive, particular de representantes das margens sociais (escravos e *gauchos*, basicamente).

Apenas como forma de contextualização para a recepção de lusófonos, vale dizer que a marca pronominal vos, pronome de segunda pessoa do singular, tem grade semântica particular, denota informalidade, proximidade entre os interlocutores. O mesmo ocorre com o caso do *tú*, guardados, é claro, diferenciais de ordem da conjugação verbal. Na Argentina, como comentado, o vos, na atualidade, é majoritariamente utilizado entre os falantes (não importando a classe social ou cultural do interlocutor), explicando, assim, o porquê do comentário sobre a expectativa de que um romance histórico argentino o utilize em larga escala para a formulação, sobretudo, dentro dos diálogos entre personagens. Bajo demarca o trabalho anacrônico verbal pontual sobre o uso específico do voseo, o uso do pronome vos na província de Córdoba:

Porque descobri, custava-me utilizar el voseo nestes livros [sobre *Como vivido cien veces* e os demais romances históricos que compõem a Saga dos Osorio], mas, muito cedo, descobri uma coisa que Lugones disse, a partir de uma nota que ele fez para um jornal, falando sobre a fala do cordobês que, até o princípio do século XX, o cordobês usava o *tú*.

³⁰⁵ De acordo com estudos, a variante do espanhol rio-platense caracteriza a maneira de falar de quase todo o território argentino, além de abarcar o Uruguai, o Paraguai e uma pequena parte da Bolívia.

[...]

Claro, depois o vos massificou-se muitíssimo, mas, até princípios do século XX, até os primeiros quinze anos, vinte anos do século XX, todavia falávamos em geral com o pronome *tú*. Ao menos as classes mais ou menos, digamos, a classe média, a classe mais alta ou estudada. A classe mais baixa, como poderia ser, a encontrávamos na região de Abrojal, era igual à realidade dos negros que haviam sido escravos aqui, tinham outros léxicos totalmente distintos, onde nem sequer o vos era exatamente o que conhecemos. Porque misturavam três ou quatro formas criadas. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 284-285).

Sabendo que o vos, naquele recorte temporal, ainda tinha a sua utilização fadada a interlocutores não da elite, Cristina Bajo soube diferenciar bem quem e, sobretudo, em quais condições, esses falantes poderiam apresentar essa forma pronominal. Por isso mesmo, ao longo da trama, ganha destaque a oscilação entre os tratamentos *vos* e *tú*. O primeiro foi construído em falas sempre atreladas aos personagens negros ou *gauchos*. As exceções, claro, ficam por conta dos irmãos Luz e Fernando (na trama, os Osorio com o maior trato entre os estratos sociais menos tradicionais), que oscilam em sua fala entre as duas possibilidades do pronome de segunda pessoa do singular de acordo com o outro interlocutor ou, interessantemente, conforme a tensão construída na trama. A estratégia linguística, assim, além de deixar a narrativa romanesca ainda mais preenchida por uma ordem interna e verossímil, fortalece um olhar apurado para a realidade dos falantes de uma língua.

Em ocasiões de conforto, relaxamento ou nervosismo, o vos ganha destaque. Utilizando Luz e Severa como exemplos postulares, ganha evidência parte de uma conversa, fragmento de um diálogo inicial, quando Luz passa a espreitar a chegada de índios ranqueles presos:

[Severa] —**Retiráte** de la ventana. A tu viejo no le parecerá que esos hombres te vean —rezongó la negra.

[Luz] —Traen indios prisioneros.

—Para el fortín del río Cuarto los han de arrear.

—¿Van a fusilarlos? —se impresionó la joven.

—¡Qué! Ni balita gastarán en ésos. Estaca o garrote, eso será —murmuró Severa desprendiendo rizos con un palito de naranjo alrededor de las sienes de Luz. Y como la notara inquieta, desconfió—: ¿Qué será que **andás** por hacer?³⁰⁶ (BAJO, 1997, p. 12, grifos nossos).

³⁰⁶ “[Severa] – Retire-se da janela. Ao seu pai não lhe parecerá algo bom que esses homens lhe vejam – resmungou a negra.

[Luz] – Trazem índios prisioneiros.

- Para o forte do rio Cuarto vão lhes arrastar.

Sem apontar o pronome *vos* propriamente, valorizam-se o uso do imperativo positivo para o pronome – “retírate” –, transformando a palavra em *grave* ou paroxítona; e, ainda, na conjugação especial do verbo *andar* no presente do modo indicativo – “andás” –, diferenciado pela acentuação na última vogal “a”. Corroborando com a análise, em um segundo exemplo, Severa demarca sua enunciação com os dois irmãos de maneira enfática:

[Severa]—**Vos**, sinvergüenza, que me la **metés** en líos —achacó al joven y tironeando de Luz—: Vamos, chinita, hay que cambiarte. Camino al dormitorio, bufó:
—¿Qué **tenés** que andar de rabo del Payo, eh? ¡Buen sinvergüenza que es ése! ¡Tu madre está que trina! **Sabés** que no aguanta que se anden secreteando...³⁰⁷ (BAJO, 1997, p. 17, grifos nossos).

Além dos casos específicos de acentuação para os verbos no presente do indicativo (“metés”, “tenés”, “sabés”), o trecho traz bem demarcado o uso do pronome *vos*, fortalecendo o tom de reprovação da personagem Severa em relação a Fernando. O contraste inteligente é conquistado com a demarcação da outra margem linguística, valorizando o *tuteo*, o uso do pronome de tratamento *tú*, entre os personagens mais tradicionais da trama, figuras relacionadas ao poder cultural e político de Córdoba. Como exemplo, são extraídos dois diálogos, de momentos distintos da trama, dando vazão, respectivamente, às falas de dona Carmen (mãe de Luz) e Sebastián:

Salió a la galería superior y tropezó con su madre, las llaves tintineándole en la cintura y el pelo recogido prietamente.
—**Regresa** a la cama, ya suben a vestirme. Y **no debes** andar descalza: los pies de una señorita son tan importantes como sus manos.
Luz obedecía cuando la señora agregó:
—**Quédate** arriba con los chicos; los cautivos han huido y he mandado trancar la casa, ya que los soldados han salido a campear a esos demonios³⁰⁸. (BAJO, 1997, p. 21, grifos nossos).

- Serão fuzilados? – a jovem impressionou-se.

- O quê? Nenhuma bala gastarão com esses aí. Estaca ou garrote, isso será – Severa murmurou, desprendendo risos com um palito de casca de laranjeira ao redor das têmporas de Luz. E como a notou inquieta, desconfiou: O que será que você anda planejando?”.

³⁰⁷ “[Severa] – Você, seu sem vergonha, que acabou metendo-a em problemas – atribuindo ao jovem e pegando Luz com força –: Vamos, menina, você tem que se trocar. No caminho ao quarto, bufou:

- O que você tem que andar na cola de Payo, hein? Ele é um belo de um sem vergonha! Sua mãe está por um fio! Sabe que não aguenta ver vocês dois de segredinhos...”.

³⁰⁸ “Saiu até a galeria superior e deu de cara com a sua mãe, as chaves tiritando-lhe na cintura e o cabelo recolhido apertadamente.

Sebastián tomó a Luz de la muñeca y sus amigos corrieron a la esquina, los fusiles en posición.

—Y ahora, Luz, **levántate** esos trapos ¡y corre, por Júpiter, tan rápido como puedas!³⁰⁹ (BAJO, 1997, p. 60, grifos nossos).

A diferenciação linguística bem arquitetada entre os personagens não deixa de favorecer o mecanismo irônico presente no romance histórico, o espírito de questionamento e de revisão, afinal, *vos* e *tú* retratam uma casa dividida, disputam a sala de jantar da história sem cerimônias. O anacronismo verbal não é somente velado. Em uma observação do narrador para mediar o tratamento linguístico utilizado por dona Carmen ao falar com seu marido, dom Carlos, *Como vivido cien veces* dá ainda mais contornos da valorização concedida à tópica do anacronismo verbal:

Don Carlos se puso de pie.

- Voy a echarme un rato, que estoy molido.

- ¿**Ha** tenido noticias de mi hermana, de Martín? – **preguntó doña Carmen, siempre en sus trece de no usar el tuteo con su esposo**³¹⁰. (BAJO, 1997, p. 94).

Mais uma vez, a diferenciação de tratamento será melhor compreendida para quem domina a língua espanhola. No caso dos leitores lusófonos, a diferenciação sutil está registrada na flexão do passado composto “ha tenido” (e não “has tenido”, como seria se o tratamento atendesse à exigência da segunda pessoa do singular), denotando que dona Carmen trata dom Carlos como *usted*, modo para abarcar semanticamente um tom mais formal e respeitoso na língua. A diferenciação observada fortalece, muito mais do que minúcias verbais, os postulados de entramamento entre os discursos ficcional e histórico, balizas para a poética bajoniana.

- Volte para a cama, já sobem para lhe vestir. E não deve andar descalça: os pés de uma senhorita são tão importantes como as suas mãos.

Luz lhe obedecia quando a senhora agregou:

- Fique aí em cima com as crianças; os prisioneiros fugiram e mandei trancar a casa, já que os soldados saíram para campear esses demônios.”.

³⁰⁹ “Sebastián pegou Luz pelo pulso e seus amigos correram até a esquina, os fuzis em posição.

- E, agora, Luz, levante esses trapos e corra, por Júpiter, tão rápido o quanto possa!”.

³¹⁰ “Don Carlos colocou-se de pé.

- Vou descansar um pouco porque estou moído.

- O senhor obteve notícias de minha irmã, de Martín? – perguntou dona Carmen, sempre com os seus pudores para não tratar o seu marido como você.”.

Ainda que o anacronismo verbal seja percebido, na leitura crítica de *Como vivido cien veces*, como um ponto altamente positivo para a verossimilhança da trama romanesca e para o compromisso de revisão dos recortes históricos, há de se frisar que o uso de tal recurso foi percebido com certa reserva pelo teórico basilar do romance histórico, Georg Lukács:

Es, ciertamente, propio de la esencia de la épica – particularmente de la histórica – el autenticar lo más posible la realidad del hecho narrado. Pero es un **error naturalista creer que esa autenticidad se puede producir por imitación del lenguaje antiguo**. Ese expediente es tan **poco útil** como la autenticidad arqueológica de las cosas externas, salvo que se presenten realmente al lector las condiciones esenciales sociales y humanas de lo narrado³¹¹. (LUKÁCS, 1966, 193, grifos nossos).

A preocupação de Lukács não é de toda incoerente, afinal, em muitos casos, o uso exacerbado do anacronismo verbal – ainda que justificado internamente na obra ou pelo diálogo histórico – exigirá um nível de atenção e entendimento semântico do texto que os leitores, porventura, podem não apresentar (ou, em muitos casos, não querer apresentar). No caso específico da análise do romance histórico estudado, entende-se que Cristina Bajo encontrou uma mecânica inteligente, bem dosada, uma vez que, em grande parte do tempo (e guardando familiaridade com a língua espanhola), é possível aceder ao texto sem grandes incômodos e dificuldades. Por conta dessa coerência, talvez, resulte absurdo aos olhos da escritora o descompasso linguístico encontrado em outros romances históricos contemporâneos argentinos:

Como vou dizer de um índio, a autora, vai dizer, “era um moreno que estava *requete bien* [superbem]? Ou pior: “*re re bueno*”. Pior porque *requete bien* é um termo anterior ao menos. Conheço uma autora que escreveu isso em seu livro, fala de “um moreno que estava *re re bueno*”. Outra escritora colocou que a protagonista, que vivia no começo de 1800... Está escrito que a raptam e a levam; isto acontece no litoral argentino, em Misiones, e a deixam trancada em um porão. E ela não pode ver nada, não sabe em que dia está, nem quantos dias já está ali. Então, no livro, diz que “ela escuta seus relógios biológicos”. Por favor, não brinque comigo. Isso, esses detalhes,

³¹¹ “É, certamente, próprio da essência da épica – particularmente da histórica – o tentar autenticar o máximo possível a realidade do fato narrado. Mas é um erro naturalista crer que essa autenticidade pode ser produzida por imitação da linguagem antiga. Esse expediente é tão pouco útil como a autenticidade arqueológica das coisas externas, salvo se apresentem realmente ao leitor as condições sociais e humanas essenciais do narrado.”.

simplesmente me deixam perplexa. Entende? Minimamente, que imprimam espírito no que fazem. Então, o que faço? Dedico-me à precisão dos recortes históricos também nesse sentido, o do léxico, a fazer isso. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 314).

7.13 IRONIA: A HISTÓRIA PERDE O SEU H MAIÚSCULO

Tal como ponderado até aqui, a proposta anacrônica de construção construída em *Como vivido cien veces* permite aos leitores o acesso a um tempo passado pouco explorado pela historiografia e historiografia literária. Ainda que a poética bajoniana fortaleça uma predominância de composição – pensando, aqui, especificamente, no cenário literário argentino – não paródica ou afastada dos recortes históricos oficiais, é notório que essa recuperação não é nada inocente.

A decisão de como narrar e de quais personagens escolher para o desenvolvimento de sua trama reforça que também esse romance histórico está alicerçado pelos traços ideológicos que fundamentam toda e qualquer narrativa. Tal como pondera a teórica espanhola Amalia Pulgarín, “La historia es contemplada siempre desde una perspectiva irónica, casi cínica, que rompe todo sentimentalismo, toda compasión, toda nostalgia, y toda recuperación inocente del pasado³¹².” (PULGARÍN, 1995, p. 211).

Isso significa que, consciente ou inconscientemente (o que essa leitura considera como improvável vide o grau de complexidade submetido pela escritora para engendrar a sua obra), o romance de Bajo carrega um especial tom irônico. A qualidade não está, no entanto, construída a favor de uma execração da historiografia. O tom de ironia é mais refinado, nesse romance histórico inaugural, fundamenta-se de maneira mais oblíqua: favorecendo, assim, a problemática de que um fato seja percebido sob diversas perspectivas e ângulos; no caso da poética bajoniana, iluminado por uma legítima interioridade.

³¹² “A história é completada sempre a partir de uma perspectiva irônica, quase cínica, que rompe todo o sentimentalismo, toda a compaixão, toda a nostalgia, e toda a recuperação inocente do passado.”.

Para exemplificar essa relação de ironia presente na obra, parece relevante a observação a respeito da compreensão que se tem a respeito da postura dos fundadores de Córdoba para com os índios que já habitavam a região. Desde a epígrafe responsável por descortinar o romance, Cristina Bajo oferece a problematização a respeito do tratamento dado aos indígenas. No plano ficcional, o convívio harmônico entre índios e brancos é manifestado pela tensão, pelo embate e por um ódio que segue a correnteza das veias sanguíneas de muitas gerações. Algumas entidades nativas, tais como Severa, Dom Carlos e Luz, por exemplo, funcionam, em muitos momentos, como representantes de um discurso histórico vigente, a perspectiva da razão e da justiça apregoadas aos seguidores de Jerónimo Luis de Cabrera. Procurando registros de obras históricas, essa máxima é a postulação da verdade em ditos tempos:

No fueron desapiadados ni crueles los compañeros de don Jerónimo Luis de Cabrera; tampoco lo fueron sus herederos; pero antes de media centuria de dominación ya habían desaparecido los Comechingones, y de los Sanabirones sólo quedaba uno que otro grupo aislado, como el de Quilino, destinados a una absorción rápida y completa. En cuanto a los Puelches, protegidos por la inmensidad de la Pampa, audaces e indómitos, debían mantenerse en el sud como una nube pronta a lanzar el huracán, llegando a repetir sus terribles invasiones hasta el último tercio del pasado siglo³¹³. (ESCOBAR URIBE; ELLAURI OBLIGADO, 1927, 53, grifos).

Na leitura do fragmento histórico acima, os historiadores apenas não parecem ser capazes de explicar o paradoxo construído pela sua narrativa “objetiva”: afinal, se os fundadores não foram cruéis com os índios, o que fez com que milhares simplesmente desaparecessem? Com a excusa, muitas vezes, de não aparentar uma mera especulação, o discurso histórico acaba se esvaziando e, dando margem, por outro lado, para que tal movimento venha com ainda mais força a partir de outros discursos, como é o caso da ficção. Sobre essa inconveniência da história, a própria Cristina Bajo comenta:

³¹³ “Não deixaram de ter piedade, nem foram cruéis os companheiros de dom Jerónimo Luis de Cabrea; tampouco foram os seus herdeiros; mas, antes de meio século de domínio, já tinham desaparecido os Comechingones, e, dos Sababirones, somente ficava um ou outro grupo ilhado, como o de Quilino, destinados a uma absorção rápida e completa. Quanto aos Puelches, protegidos pela imensidão do pampa, audazes e indômitos, deveriam manter-se no sul como uma nuvem pronta a lançar o furacão, chegando a repetir as suas terríveis invasões até o último terço do século passado.”.

Olha, eu dizia às minhas alunas há alguns dias: o problema com a história é que qualquer nova tendência que haja, vão manipulá-la como queiram. Há um grande professor argentino, de origem judia, de Buenos Aires, que é professor de uma universidade, professor de história, mas de história econômica. Ele disse que Buenos Aires representava o país do trigo na época de Rosas. O país do trigo, o país disso, o país daquilo outro... Quando nós encontramos [referindo-se ao trabalho que ela, Cristina Bajo, e suas investigadoras realizam] os seus diários da época, e lá estava registrado que faltava farinha e não se podia fazer pão porque não havia trigo, porque os exércitos eram mandados para todos os lados... Olha, Liniers, arrasavam com tudo, matavam os cavalos, às vezes, não havia vacas no matadouro. Imagine, você, um exército com dezessete mil homens, como é o que tinha Liniers, ou um exército de doze mil homens, como o que tinha Lavalle. E esses dois exércitos se juntavam, vinham desde Buenos Aires e guerreavam aqui em Córdoba. O que você me diz? Quantas vacas foram mortas? Onde não usaram nem o couro, nem os cascos que se usavam também, nem os chifres, ficava tudo no chão. Era um desperdício. Por onde passavam, acabavam com galinhas, cabras, porcos, aves, tudo o que encontravam... Não sobrava nada. Esse homem é um respeitável historiador, investigador, e se atreve a me dizer isso. E coloca esse tipo de informação em um livro [...] Eu conheço historiadores que re-escrevem tudo o que fizeram somente para que deixem a história como pedem. Agora, esclareço algo para você: uma coisa é saber, outra coisa é saber como empregar o que sabe. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 319).

Ao invés de cair em uma fácil especulação e uma distorção do passado histórico, no entanto, Cristina Bajo escolhe um caminho difícil, creditado pelo rigor das pesquisas no campo da história, mas não alheio à necessidade de revisão e reflexão sobre determinado cenário. O olhar do narrador jamais postula uma quebra do discurso histórico, não propõe aos leitores certezas absolutas. Ao contrário, há, ao longo das páginas, a formulação de uma gradação em torno da suspeita em relação ao convívio dos fundadores e dos locais, naturalmente alimentada no plano ficcional por aquelas lacunas habituais não explicadas pelo plano histórico. E, uma vez que ao narrador heterodiegético não lhe coube manifestar discordâncias fulcrais com as proposições oficiais, Bajo empresta a ironia necessária para a revisão de sua obra à voz e ao ímpeto de Fernando Osorio. Sem legitimar qualquer um dos lados, em um diálogo entre os irmãos Luz e Fernando, o romance abre a perspectiva para uma leitura que relativiza a história dos vencedores e a história dos vencidos:

Como Fernando hiciera un gesto de desentenderse, Luz intentó justificar a don Carlos:

—Bueno, **qué esperas de él. Va para doscientos años que vienen atacándonos sin piedad, han muerto a muchos de los nuestros y hasta nos han robado mujeres...**

—¿Ah, sí? **Y aparte de que nos apropiamos de su territorio, ¿qué me dices de los indios que desorejó nuestro muy linajudo don Ignacio?**

—Eso es cuento de fogón —se estremeció Luz, alcanzándole la camisa de lazo.

—Seguro —respondió él con sarcasmo³¹⁴. (BAJO, 1997, p. 16, grifos nossos).

Reiterando a posição não maniqueísta adotada pela poética bajoniana, o romance abrirá espaço para que os próprios leitores escolham a(s) sua(s) versão(ões) dos fatos. Mais do que isso: talvez, para desconstruir e demarcar que nenhuma versão é a portadora de uma irreal verdade, aquela que é pura e simples. O jogo a respeito da construção de um fato alcança tons épicos na obra. Aqui, percebe-se como o plano ficcional é utilizado para ironizar como o discurso histórico provém do recorte do seu narrador, não exatamente da descrição dos fatos acontecidos, mas como cada um dos acontecimentos transformaram internamente os olhos de certa testemunha ocular. Traduzindo romanescamente aquelas compreensões de Hayden White que tanto dinamizaram a percepção de se fazer a história, Bajo elege a voz e os olhos do ilustrado (e pretensiosamente racional) Sebastián Osorio:

Una hora después, Correa y el francés escuchaban a Sebastián mientras los guerrilleros, en la cocina, comían vorazmente.

—**No fue una decisión fácil**, créanme —decía el joven, demacrado—. **Muchas señoras estaban en el templo y fuera de la plaza, el resto de los nuestros corría la más espantosa de las suertes. Fue un alivio la llegada del hijo de Isasa con la propuesta de Quiroga.** ¿Qué podíamos negociar si lo tenían de rehén? Después, el riojano formó su ejército frente a nosotros.

Era... ¡increíble, mitológico! ¡Un bosque de lanzas, centauros, reencarnaciones de los espectros de la guerra! ¡Aullaban como demonios, detallando con los términos más crudos lo que harían con nuestras mujeres, prometiendo convertir la ciudad en otra Cartago!³¹⁵ (BAJO, 1997, p. 77-78, grifos nossos).

³¹⁴ “Como Fernando havia feito um gesto de desentendimento, Luz tentou justificar as palavras de dom Carlos:

- Bom, o que espera dele? [referindo-se a seu pai]. Já se vão duzentos anos que os índios vêm nos atacando sem piedade, mataram muitos dos nossos e até nos roubaram as mulheres...

- Ah, sim? E quanto ao fato de que nós nos apropriamos do seu território, o que me diz dos índios que nosso cheio de linhagens, Ignacio, retirou as orelhas e torturou?

- Isso é conto nascido no fogão – Luz estremeceu, alcançando-lhe a camisa de laço

- Com certeza – ele respondeu, com sarcasmo.”.

³¹⁵ “Uma hora depois, Correa e o francês escutavam Sebastián, enquanto os guerrilheiros, na cozinha, comiam vorazmente.

A ressignificação de um acontecimento histórico – o sitiamento da cidade de Córdoba pelo exército federal de Quiroga – ganha o exagerado traço da imaginação, do potencial inestimável da linguagem. Pensando no romance histórico, impossível não inferir que a reconstrução proporcionada pelo personagem não cause um elegante sorriso de ironia aos olhos de Bajo e de cada um dos seus leitores. A partir do plano ficcional, a história como ciência, mais uma vez, perde o seu H maiúsculo.

7.14 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO: UM MOSAICO DE CITAÇÕES

Cristina Bajo parece realizar múltiplos procedimentos de pesquisa a ponto de construir um texto intertextual multifacetado, aquele mosaico de citações já bem denominado por Kristeva e que faz jus a um romance contemporâneo, independentemente de sua raiz histórica.

Ao longo dos seus 47 capítulos, a obra apresenta epígrafes instigantes, que dialogam em um ritmo intenso com a narrativa romanesca. O vigor oferecido possibilita jogos de ironia e anacronismos históricos, tal como na apresentação da epígrafe que abre o primeiro capítulo, de autoria do personagem histórico Deán Gregorio Funes³¹⁶, um dos marcos fundacionais argentinos: “En honor a la justicia y la verdad debe confesarse que en los

- Não foi uma decisão fácil, acreditem-me – dizia o jovem, esgotado –. Muitas senhoras estavam no templo e fora da praça, o resto dos nossos corria a mais espantosa das sortes. Foi um alívio a chegada do filho de Isasa com a proposta de Quiroga. O que poderíamos negociar se o tinham como refém? Depois, o riojano formou seu exército diante de nós.

Era... Incrível, mitológico! Um bosque de lanças, centauros, reencarnações dos espectros da guerra! Uivavam como demônios, detalhando, nos termos mais crus, o que queriam com nossas mulheres, prometendo converter a cidade em outra Cartago!”

³¹⁶ Deán Funes é uma das figuras mais importantes para a fundamentação da história oficial, ou melhor, da história hegemônica argentina. Cordobês, foi eclesiástico, jornalista, escritor, reitor da Universidad de Córdoba, político e partidário da Revolução de Maio. A referida revolução simboliza o início do estado argentino propriamente dito, substituindo o Vice-reinado do Rio da Prata, até então uma dependência colonial da Espanha. Para fins de compreensão dessa obra, Funes tem grande representatividade para o resgate da memória e da história, já que encabeçou diversas reformas educacionais e políticas nas três primeiras décadas do século XIX, o marco temporal do romance *Como vivido cien veces*. Como figura social, teve grandes problemas por conta de suas ideias liberais e democráticas, as quais favoreciam os direitos dos que estavam à margem, tais como os índios, por exemplo.

principios de la legislación española relativa a las Américas, siempre los indios han debido ser libres.³¹⁷” (FUNES apud BAJO, 1997, p. 09).

Depois de contrariar o estatuto promulgado pela história hegemônica, reforçando o choque cultural entre brancos e índios, a narrativa também oferece a dessacralização desse personagem histórico que enunciou a primeira epígrafe, revisando o dado registrado, sem oferecer distorção, a partir da bem humorada fala da entidade nativa Fernando Osorio, envolvido diretamente com o poder do lado dos *federales*:

[...] Es por enconados como Luis, como papá y tío Martín que continúa la matanza entre infieles y cristianos. Es necesario hacer las paces. Los mejores hombres de Mayo lo dijeron y hasta el **Viejo Cara de Vinagre – se refería al Deán Funes – con todos los abolengos que carga, está por los derechos civiles de los indios.**³¹⁸ (BAJO, 1997, p. 16, grifos nossos).

Mas não é só pela incorporação de trechos de outras fontes que a obra alcança o nível intertextual e dialógico com a história e com outros planos ficcionais. Ao longo do romance, o leitor também pode se deleitar (e, muitas vezes, surpreender-se) com a citação de figuras históricas que fazem parte do universo de leitura dos personagens bajonianos ou que habitam a roda de conversas entre os argentinos daquele momento histórico reconstruído.

Exemplos disso são a citações de Rousseau, Byron, além da insólita alusão a um então jovem interessado pela natureza: Charles Darwin. A menção ao pai da Teoria da Evolução das espécies é construída estrategicamente por Cristina Bajo em sua trama, mais um exemplo minucioso de atenção aos recortes históricos e da perspectiva da história não como uma reunião deslocada de diversos acontecimentos listados em uma enciclopédia, mas como um evento multialogado. Assim, para garantir a verossimilhança para a aparição do nome Darwin, Bajo espera um momento oportuno da narrativa, exatamente, no capítulo 21, constituído em um arranjo interessante, a partir de diversos diálogos entre o casal e figuras da sociedade inglesa, que, dia após

³¹⁷ “Em nome da honra à justiça e à verdade deve se confessar que, nos princípios da legislação espanhola relativa às Américas, os índios deveriam ser sempre livres.”.

³¹⁸ “É por conta de pessoas violentas como Luis, como o nosso pai e como tio Martín que continua a matança entre infieis e cristãos. É necessário fazer as pazes. Os melhores homens de Mayo disseram isso e até o Velho Cara de Vinagre – referia-se a Deán Funes – com todas as ascendências ilustres e arco-da-velha que tem, está a favor dos direitos civis dos índios.”

dia, Brian Harrison se encarregou de apresentar a sua esposa, Luz Osorio. Não há marcas de distinções entre os dias, apenas espaços duplos entre as falas que induzem espaços distintos. Será em um deles, pois, que o nome de Charles Darwin, desconhecido pelo casal Luz e Brian, será citado a partir da fala de um personagem não identificado, mas que induz o leitor a pensar que seria mais um representante do círculo pessoal de Harrison que, por burocracia social, alimentava a curiosidade de conhecer uma herdeira proveniente das terras dos pampas. A leitura do trecho se faz preciosa:

- Había olvidado qué grata es la región de Trent.
- Mira qué porcelana maravillosa, Harri. Y ese tono azul...
- La de Wedgwood es una de las más hermosas porcelanas del reino.
- Hasta sería capaz de bordar todo un mantel para lucirla.
- Pagaría por verte con la aguja en la mano. Si de veras la deseas...
- ¿Madame es argentina? Un sobrino nuestro —su madre era una Wedgwood—, un joven brillante, Darwin es su apellido, piensa emprender un viaje hacia allá. Y no tema usted, señor; embalaremos las piezas para que soporten el viaje.**
- Su sobrino ¿es ganadero o comerciante?
- Nada de eso, caballero. Es científico; se interesa por la Naturaleza.
- Entonces, no pierda las esperanzas. Mientras no pretenda emprender un negocio...
- Sin sarcasmos, Harri³¹⁹. (BAJO, 1997, p. 163).

Voltando algumas páginas, o leitor poderá conferir que o diálogo ocorreu no ano de 1830. Portanto, utilizando os conhecimentos básicos da matemática e o cruzamento com dados históricos, será possível identificar que o então “joven brillante” (visto com tom sarcástico por Brian Harrison) tinha exatos 21 anos (coincidentemente, relembra-se que se trata do capítulo 21 do romance). Mais uma vez, a excusa de uma cena típica folhetinesca, que testa a superação de uma heroína para a sua aprovação aos olhos de figuras

³¹⁹ “- Havia me esquecido o quão rica é a região de Trent.

- Olhe que porcelana maravilhosa, Harri. E esse tom de azul...
- A de Wedgwood é uma das mais lindas porcelanas do reino.
- Até seria capaz de bordar uma toalha de mesa para deixar a porcelana ainda mais reluzente.
- Pagaria para lhe ver com a agulha na mão. Se, de verdade, a deseja...
- Madame é argentina? Um sobrinho nosso – sua mãe era de Wedgwood –, um jovem brilhante, Darwin é seu sobrenome, pensa empreender uma viagem até lá. E não tema você, senhor; embalaremos as peças para que suportem a viagem.
- Seu sobrinho é dono de gados ou comerciante?
- Nada disso, cavalheiro. É cientista; interessa-se pela Natureza.
- Então, não perca as esperanças. Enquanto não pretenda empreender um negócio...
- Sem sarcasmos, Harri.”.

desconhecidas, favorece o alçamento da simbiose entre os planos histórico e ficcional.

Navegando pelos mares literários, a poética bajoniana alicerçada para *Como vivido cien veces* também se encarregará de garantir a citação de nomes bastante representativos para a teoria literária ocidental. Daí, ganham notoriedade as menções, por exemplo, a John Milton e a sua obra poética *Paraíso Perdido* (1667); Alonso de Ercilla e o poema épico *La Araucana* (1569-1589); Thomas More e a emblemática *A utopia* (1516); Giñez Pérez de Hita; Shakespeare; Jorge Manrique e, ainda, Cervantes. O último, aliás, será evocado por meio de seu romance *Don Quijote* (1605/1615), a partir de uma elaboração preponderante para o desenvolvimento da trama de Cristina Bajo. O que motivará a ligação entre o *cavaleiro de la Mancha* e outros personagens será o fascínio pela leitura e a confusão estabelecida para a compreensão da própria história. Após ter sido curado por Luz Osorio em Los Algarrobos, a entidade nativa, capitão Gaspar Indarte, receberá de presente da protagonista um livro. Ao voltar para as tropas dos *federales*, em uma conversa – tipicamente inocente –, Indarte deixará que Fernando Osorio veja a obra que estava sendo lida. Para surpresa dos dois e dos leitores, o livro possibilitará uma nova tensão no plano ficcional, culminando na seguinte discussão:

—¿Qué lee, capitán? —se enderezó Fernando, apoyándose de espaldas en el árbol bajo el cual descansaba. Estaban al reparo de un montecito fresco, algo alejados del campamento.

—*Don Quijote de la Mancha* —respondió un acento pausado.

“De Traslasierra”, calculó Fernando y dijo:

—En mi familia teníamos dos ejemplares: uno en el solar de Córdoba y otro en la estancia. Mi abuelo juraba que no podía pasarse sin él.

—Su abuelo sería un hombre sabio.

—¿Me lo permite? —pidió, acercándose al otro—. Se me ha antojado mirarle las estampas.

El oficial se lo extendió y el libro se abrió en las primeras páginas. Un segundo después, Fernando se echaba sobre el otro, levantándolo por la chaqueta.

—¿Dónde consiguió este libro, hijo de puta?

[...]

—Aguarde —dijo el agredido, sujetando a Fernando por las muñecas—. No sé qué imagina, pero le advierto que este libro me fue obsequiado.

—¿Por quién? —lo sacudió Fernando contra el árbol.

Lienán se incorporó, pero no intervino: entre bragados, no había charretera que pesara más que una ofensa.

—Carajo, hombre; me lo dio una joven a quien le debo la vida —dijo el oficial y exigió—: Suélteme. Hablemos con sensatez.

[...]

—Cuenta —exigió.

—Me lo regaló doña Luz Osorio, de Los Algarrobos. Y a usted, ¿qué le debo?

—Ahí está el nombre de mi abuelo escrito por propia mano —y recogiendo el libro, señaló la rúbrica amarillenta.

—¡Oh, comprendo! Entonces, usted debe ser Fernando, el hermano de doña Luz³²⁰ ... (BAJO, 1997, p. 228).

A citação de Cervantes e, especificamente, de *Don Quijote*, nessa leitura, ganha uma propriedade simbólica decisiva para a promoção da discussão nevrálgica do romance histórico enquanto modalidade narrativa e, claro, da obra de Bajo estudada nesta dissertação. Ao aludir a obra cervantina, a escritora cordobesa traz para o plano da sua ficção todo o aparato discursivo criado em *Don Quijote*, lembrando o quanto a obra do espanhol dá visibilidade a um cavaleiro que enlouqueceu a partir dos livros que leu, não distinguindo, assim, o que era parte da ficção e o que representava a realidade. Introjetada na poética bajoniana, a citação de *Don Quijote* é lida como outra proposta de Bajo para o seu jogo de revisão dos limites entre história e ficção, o que parece decisivo para a fundamentação de um romance que tem em seu bojo a relativização dos líquidos limites entre as duas esferas. E se, em Cervantes, a personificação dessa incapacidade de diferenciação está a cargo de um

³²⁰ “- O que lê, capitão? – Fernando dirigiu-se a ele, apoiando-se de costas na árvore embaixo da qual descansava. Estavam repousados próximo a um pequeno monte fresco, um pouco afastados do acampamento.

- *Dom Quixote de la Mancha* – respondeu com um acento pausado.

“Da Trans-serra”, calculou Fernando, dizendo-lhe:

- Em minha família, tínhamos dois exemplares: um no solar de Córdoba e outro na estância. Meu avô jurava que não podia ficar sem ele.

- Seu avô deveria ser um homem sábio.

- Posso ver o livro? – Fernando lhe pediu, aproximando-se do outro –. Deu-me vontade de ver as figuras.

O oficial lhe estendeu o livro, que se abriu nas primeiras páginas. Um segundo depois, Fernando se jogou em direção do outro, levantando-lhe pela jaqueta.

- Onde conseguiu este livro, filho da puta?

[...]

- Espere – disse o agredido, sujeitando Fernando pelos punhos –. Não sei o que está imaginando, mas lhe advirto que este livro me foi dado de presente.

- Por quem? – Fernando o sacudiu contra a árvore.

- Lienán endireitou-se, mas não interveio: entre movimentos e insultos tão enérgicos, não havia dragona que pesasse mais que uma ofensa.

- Caralho, homem; quem me deu o livro foi uma jovem a quem lhe devo a vida – disse-lhe o oficial e exigiu –: Solte-me. Falemos de maneira sensata.

[...] Conte – exigiu.

- Quem me presenteou o livro foi dona Luz Osorio, dos Los Algarrobos. E você, o que tem com isso?

- Aí está o nome do meu avô escrito por minha própria mão – e, recolhendo o livro, apontou a rubrica amarelada.

- Oh! Compreendo! Então, você deve ser Fernando, o irmão de dona Luz...”

ingenioso fidalgo, no caso de *Como vivido cien veces*, o cavaleiro escolhido como porta-voz é uma heroína com mais Luz.

Além de Cervantes, há também no romance histórico estudado a oportuna menção de Walter Scott (tal como adiantado em outras seções desta dissertação), juntamente com os seus romances *O antiquário* (1816) e *A noiva de Lammermoore* (1819). Especialmente no caso de Scott, sabe-se que a protagonista Luz parece guardar estima e admiração pelo autor escocês, demonstrando interesse por suas obras. Pode-se inferir, em função desse recorte, que essa é uma maneira dialógica que Cristina Bajo encontrou para valorizar o precursor da modalidade narrativa que congrega ficção e história, pedindo licença e boa sorte para a aventura proposta em sua estreia literária.

A partir de um aguçado poder para construir uma narrativa envolvente, Bajo caminha para o desfecho do seu enredo, retratando a saída de Luz, agora grávida, e do seu marido Harrison para a Inglaterra, garantindo o refúgio para o desenvolvimento do bebê e do seu próprio marido, uma vez que os ingleses vivenciavam um ponto tenso de convívio com os argentinos naqueles ditos tempos de guerra. Mais uma vez, o plano histórico é reavaliado pelos ares da ficção, não se esquecendo, é claro, de validar que a motivação tenha sido possibilitada pela influência de personagens históricos e dados oficiais.

Antes de partir, no entanto, o narrador celebra o encontro de Luz e de Laura Osorio (cena já comentada anteriormente). O segredo confiado entre as duas personagens é lido como um novo trato com o leitor. A curiosidade em torno dessa ligação entre as duas Osorio reforça a intenção narrativa de valorizar o dado histórico ainda não superado: a guerra continuava em Córdoba e em toda a Argentina, garantindo uma transformação de ordem irrevogável. Para superar tudo o que ainda haveria por ver e vir, o espírito de sobrevivência comum a todo cordobês. Por conta dessa força simbólica, merece ser repetida a seguinte passagem: “Y, tú, Luz, recuerda que **los cordobeses somos un pueblo decidido a sobrevivir**. Y si lo dudas, piensa en José María Paz, haciendo un hogar de su prisión.”³²¹ (BAJO, 1997, p. 415, grifos nossos).

³²¹ “E, você, Luz, lembre-se que nós, cordobeses, somos um povo decidido a sobreviver. Caso duvide, pense em José María Paz, fazendo da prisão um lar.”

7.15 APURO AOS DETALHES: PARATEXTOS E OUTRAS POSSÍVEIS BIFURCAÇÕES PARA FAZER HISTÓRIA

Ao longo de todo o raciocínio, fica evidente que, para a composição da poética do seu romance histórico inaugural, Cristina Bajo escolheu fortalecer uma vereda distinta para a apresentação da modalidade narrativa, mas, que, de alguma forma, fortalece as águas ficcionais que margeiam a história argentina nas últimas décadas. Partidária de um trabalho minucioso de pesquisa e investigação dos recortes históricos, a escritora leva para a sua narrativa romanesca grande apuro de detalhes e um incrível nível de rigor (aqui, não somente o que diz respeito ao emparelhamento e diálogo com o discurso histórico, mas, principalmente, com os alicerces da historiografia literária).

Contando com um vasto repertório histórico, social e cultural, Bajo emprestou ao seu primeiro romance uma qualidade não desprezável no horizonte literário: o tempo. Utilizando-se dele e, com ele, o primeiro romance da Saga dos Osorio ganhou a vantagem do amadurecimento crítico e estético da escritora. Ainda não inserida na demanda do mercado editorial e não suscetível ao olhar da crítica literária, Bajo parece ter engendrado cada capítulo com a vantagem de um tempo suspenso, afinal, do início do trabalho criativo até a primeira publicação, mais de 3 décadas se passaram.

Siempre he dicho que empecé a escribir *Como vivido cien veces* en 1964 y la publiqué en 1995. Pero un amigo me trajo copia de cartas que yo le escribí en 1957 y allí hay un comentario que yo no recordaba: “mañana nos vamos con mis padres a Alta Gracia. Me llevan a ver la casa del virrey porque quiero saber cómo era una vivienda privada porque voy a empezar a escribir una novela histórica”. O sea que en realidad en el '57 ya andaba con la idea. Entonces, que tanto trabajo sea valorado por los lectores es toda una alegría³²². (BAJO *apud* DEMARCHI, 2006).

³²² “Sempre disse que comecei a escrever *Como vivido cien veces* em 1964 e o publiquei em 1995. Mas, um amigo me trouxe cópias de cartas que eu lhe escrevi em 1957 e, ali, há um comentário que eu não me lembrava: “amanhã nós vamos com meus pais para Alta Gracia. Levam-me para ver a casa do vice-rei porque quero saber como era uma vivenda particular, porque vou começar a escrever um romance histórico”. Ou seja, na realidade, em 1957, já andava com a ideia. Então, o fato de todo esse trabalho ser valorizado pelos leitores é uma alegria completa.”.

Evidentemente, a fala da escritora ao jornalista não está relacionada ao que é pontuado e racionalizado até aqui. Na entrevista, o tempo funciona muito mais como efeito de curiosidade. O que se quer postular, na verdade, não está relacionado ao testemunho pessoal da escritora. Diante da presente leitura, é possível afirmar que *Como vivido cien veces* assume, com grande coragem e preparo, o desafio daqueles romances históricos que buscam a precisão histórica, ou, segundo Fernández Prieto, aquele romance histórico particular, que

[...] se apoya en una investigación rigurosa y que trata de respetar la verdad sustancial de la época, del personaje, de los acontecimientos históricos novelados es la que sustenta con mayor intensidad ese carácter híbrido del pacto narrativo, en la medida en que se presenta como una versión de los sucesos que compite con las versiones históricas (las corrobora, las amplía, las contradice, las refuta, las matiza, etc.)³²³. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 201).

Em outra fala da escritora, parte da entrevista realizada para esta dissertação, é possível notar o seu entusiasmo para composição e descrição de fatos históricos como a importante batalha de La Tablada:

Você não sabe as coisas que estão ligadas à verdade em meus livros. Refiro-me à pesquisa histórica. Não somente a parte histórica: isso é o que eu chamo como um “bordado”, que é o que eu gosto de fazer. No livro de Luz [referindo-se a *Como vivido cien veces*], há um momento quando eles estão na estância e veem um homem, um irlandês *colorado* [do partido dos *federales*]. Esse irlandês passou por aí, esse irlandês existiu realmente. [...] era tal qual eu o descrevo, era um personagem que aparece em vários livros de ingleses que faziam o trajeto entre Santa Fe e Mendoza, levando e trazendo coisas, e vendendo e comprando coisas...

[...]

No meu caso, a princípio, tinha como leitores, principalmente, mulheres e pessoas mais velhas. Agora, a maioria de e-mails que recebo é de gente muito jovem. E de homens. Você poderá achar engraçado, mas tenho um monte de militares que ficaram fascinados por conta de como eu descrevo as batalhas. Agora, como descrevo as batalhas? Sabe o que eu fiz para descrever a batalha de *La Tablada*? Ainda tenho os cadernos aqui. Teria que procurá-los, mas os tenho. Comecei a registrar esses cadernos no ano de 1956, 1957. Fiz cadernos e cadernos, descrevia como havia um batalhão, quais eram as armas; e fiz mapas do que era La Tablada, por onde foi o

³²³ “[...] apoia-se em uma investigação rigorosa e que trata de respeitar a verdade substancial da época, do personagem, dos acontecimentos históricos romanceados é a que sustenta com maior intensidade esse caráter híbrido do pacto narrativo, à medida que se apresenta como uma versão dos sucessos que competem com as versões históricas (as corrobora, as amplia, as contradiz, as refuta, as matiza etc.)”.

General Paz, por onde foi Quiroga, por onde fugiram os que escaparam... [...]

Quando meu sobrinho estava no serviço militar, eu lhe copieei essas folhas, que ainda eram escritas à máquina, e lhe disse: "Leve-as para um oficial e lhe peça que as leia porque quero que me diga se está bem feito". Você sabe que o homem queria me conhecer porque ficou fascinado?

Não é que eu o faça porque quero me sobressair; faço-o porque gosto, gosto com alma. Eu gosto de fazer tudo isso. Eu sempre digo que, se tivesse que escrever uma coisa mais anódina, eu tenho que escrever sobre coisas que me fascinam. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 300, 304-305).

Por valorizar uma forma de composição esmerada, feito um ourives que lapida a sua pedra aos milímetros, a poética bajoniana dá ainda mais destaque a elementos e detalhes capazes de fundamentar a verossilhança interna da obra. De acordo com o conceito do teórico Gerard Genette³²⁴, tratam-se, então, dos "paratextos", conceito que abarca desde o título da obra, passando por um eventual prólogo, por um epílogo, além de detalhes não verbais, como capas e contracapas (GENETTE, 1982). Utilizados com grande afincio por diversos escritores de romances históricos românticos, os paratextos acabam por representar pequenas ilhas de esclarecimento para os leitores, dando-lhes fôlego e mantimentos para continuar a sua viagem nos mares ficcionais. Tomado como um exemplo emblemático para a utilização desses recursos, Walter Scott não se furta de usar em seus romances prólogos especiais para explicar aos leitores os recortes históricos tomados como inspiração, além de notas explicativas sobre léxicos e expressões não populares, epígrafes, entre outros. Segundo Fernández Prieto,

Scott escribe pensando en crear un público para sus narraciones, en suscitar una nueva forma de lectura, y por ello es muy consciente del valor pragmático que poseen determinados elementos del paratexto como los títulos y subtítulos de las novelas, y la introducción o el epílogo³²⁵. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 78).

³²⁴ O conceito de paratexto foi desenvolvido por Gerard Genette em sua obra *Genéros y su recepción*, publicada pela primeira vez em 1982.

³²⁵ "Scott escreve pensando em criar um público para as suas narrativas, em suscitar uma nova forma de leitura, e, por isso, é muito consciente do valor pragmático que possuem determinados elementos do paratexto, como os títulos e subtítulos dos romances, e a introdução ou o epílogo."

Sendo-lhes atribuído certo papel pragmático de leitura, os paratextos acabam por fomentar o contrato sempre vigente entre a obra e os seus leitores. Em uma espécie de via de mão-dupla, os elementos paratextuais conferem à narrativa a notoriedade e credibilidade buscadas pelo autor para o imbricamento dos planos ficcional e histórico, recebendo, em certa medida, o *status quo* de importantes pistas ou charadas, que serão, pouco a pouco, decifradas pelos leitores. Pensando já na dimensão provocada pelo título – primeiro contato real com o futuro leitor –, *Como vivido cien veces*, a alusão ao passado é imediata e, ao mesmo tempo, possibilita a primeira relativização necessária. Nem sempre algo é necessariamente vivido fisicamente, mas pode ser sentido *na carne*, lido, acompanhado página a página, dia a dia, para sempre...

No que concerne à dimensão conquistada pelo título, Cristina Bajo rememora o fato de ter pensado em uma compreensão de questões que transcendem especificamente ao período histórico ficcionalizado pelo seu romance. Tratar-se-ia, portanto, de um diálogo com uma história que está plasmada no presente, que ainda parece trazer feridas abertas. *Como vivido cien veces*, segundo a ótica de Bajo, cumpriria a função de pensar

[...] justamente em coisas que nos acontecem e que se repetem a cada período de anos. Se você se concentra na história contínua da Argentina até os dias de hoje, você vê os mesmos erros a cada porção de tempo. Antes, sucedia, talvez, a cada trinta, ou a cada vinte anos; agora, já estamos vivendo esse ciclo a cada cinco anos. Seguimos cometendo erros, erros e mais erros. É uma história que parece não terminar de decolar. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 295).

7.15.1 A releitura proposta pelas epígrafes

Uma vez que essa leitura percebe o franco diálogo existente entre a poética bajoniana e a escola scottiana, acaba tornando-se inevitável o olhar em relação aos paratextos oferecidos pela obra *Como vivido cien veces*, sobretudo pela dimensão simbólica que alguns desses elementos específicos oferecem para o raciocínio. Nessa instância, merecem destaque especial aqueles

paratextos utilizados por Bajo como consignas, porta-vozes de cada um dos quarenta e sete capítulos: as epígrafes.

Sobre a sua utilização, a escritora confessa:

Isso [o fato de usar epígrafes] o fiz seguindo a maneira de Walter Scott. [...]

Porque quis fazer algo ao estilo scottiano, ou seja, quis seguir o romance clássico, a partir do ponto de vista do século XIX. Agora, Walter Scott, em geral, procura que suas epígrafes sejam mais bem literárias; por outro lado, eu sabia que iriam cair em cima de mim, criticar-me, todos dizendo “que isso não aconteceu, isso não foi...”. Muitas das minhas epígrafes, algumas são literárias, mas muitas das minhas epígrafes são justamente o tema que iria tratar no romance, por isso, ninguém iria criticar, dizendo que eu estava distante do passado oficial, que praticava alguma bobagem. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 293).

Válido salientar antes que, mesmo sendo percebidas aqui como outro importante indício para viabilizar um franco diálogo com a obra de Scott, as epígrafes seguem presentes em outros romances históricos contemporâneos, funcionando como chaves de leitura (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Certamente, a utilização desses elementos paratextuais já não segue a mesma lógica utilizada pelos romances históricos tradicionais, já que, para eles, as epígrafes tinham a finalidade de “[...] marcar sus lazos con la tradición de la narrativa épica antigua y de los romances de caballerías, con las leyendas y los cuentos de transmisión oral³²⁶,” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 174). No que tange ao romance de Bajo, o recurso está, sim, a serviço de eventuais pontes simbólicas que os leitores podem fazer a partir da leitura amalgamada do romance com os trechos de outras obras e autores. Tratar-se-ia, portanto, de mais uma manifestação consciente para a tarefa de relativização de certo passado oficial.

Para cumprir tal tarefa, Bajo denota persistência e grande aprofundamento para apresentar cada um dos seus capítulos. São 47 epígrafes diferentes, provenientes de 28 obras distintas, advindas da historiografia e historiografia literária. A grande variedade de citações sustenta, de alguma maneira, a tensão interna esperada no desenvolvimento romanesco, criando expectativa e interesse entre os leitores. Analisadas caso a caso, é

³²⁶ “[...] marcar os seus laços com a tradição da narrativa épica antiga e dos romances de cavalarias, com as lendas e os contos de transmissão oral,”.

relevante o quanto muitas das fontes relacionadas à esfera histórica fogem do que se tem como fontes canônicas na academia. Merecem menção a seleção de obras que pensam a história a partir de Córdoba como centro de enunciação, como é o caso, por exemplo, dos trechos provenientes dos dois volumes utilizados de Rodolfo Ferrari Rueda, intitulados *Historia de Córdoba* (1943)³²⁷, presentes como epígrafes do romance nos capítulos 4, 6 e 10.

Quanto às epígrafes relacionadas à esfera literária, são simbólicas as utilizações, nos capítulos 19 e 27, de duas obras de Manuel Gálvez – *El gaucho de los cerrillos* (1931) e *Han tocado a degüello* (1840-1842) –, o que fortalece a leitura de um diálogo com a historiografia literária argentina e, principalmente, com expoentes do romance histórico no país. Nesse sentido, soa irresistível a perspectiva de leitura conquistada a partir da epígrafe que abre o capítulo 40, dialogicamente intitulado “Retornar al pasado” (BAJO, 1997, p. 335). De autoria de Jorge Luis Borges, o elemento paratextual apresenta um trecho de *Diálogo de los muertos*, tal como pode ser lido a seguir:

Mi imperio fue de lanzas y de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos. ¿Qué títulos son esos para el recuerdo? Yo vivo y seguiré viviendo en la memoria de la gente porque morí asesinado en una galera, en el sitio llamado Barranca Yaco, por hombres de a caballo y con espadas³²⁸. (BORGES *apud* BAJO, 1997, p. 335).

Seguindo com olhos curiosos e atentos, os leitores saberão do que se trata o capítulo:

En febrero de 1835, después de haber apaciguado el caldero de rebeliones en el Norte y de haber firmado un tratado que prolongaba la tan ansiada Organización Nacional —fusionando las fuerzas unitarias con el federalismo del Interior—, Quiroga fue emboscado y muerto en el norte de Córdoba, en un paraje de triste fama por los asaltos y crímenes que allí se sucedían³²⁹. (BAJO, 1997, p. 335).

³²⁷ Especificamente sobre essa obra, a escritora, em um evento realizado em 2014, com o objetivo de comemorar a história da província, Cristina Bajo faz menção especial antes de sua fala, demarcando para os presentes que o trabalho de Rueda seria leitura obrigatória para os interessados na história de Córdoba e, claro, argentina (BAJO, 2014b, informação verbal).

³²⁸ “Meu império foi de lanças e de gritos e de areais e de vitórias quase secretas em lugares perdidos. Que títulos são esses para a recordação? Eu vivo e seguirei vivendo na memória da gente porque morri assassinado em uma galera, em um lugar chamado Barranca Yaco, por homens a cavalo e com espadas.”.

³²⁹ “Em fevereiro de 1835, depois de haver apaziguado o caldeirão das rebeliões no Norte e de não haver assinado um tratado que prolongava a tão ansiada *Organización Nacional* —fundindo as forças unitárias com o federalismo do Interior—, Quiroga foi emboscado e morto no

Potencializando o registro da memória, o fragmento laberíntico de Borges ajudará a poética bajoniana a contextulizar um tenso recorte histórico ficcionalizado, fundamentando o exercício constante de relativização desse passado e, como consequência, a reflexão a respeito de próceres sacralizados na história hegemônica argentina. O resultado ganha atributo de mais uma chave para cada linha escrita nesta dissertação: entre os mares de ficção e história, os descendentes dos barcos parecem identificar em seu passado as possibilidades para entender o seu presente e escrever o seu futuro.

7.15.2 A capa da publicação de 1997

Enquanto as epígrafes escolhidas por Bajo ajudam a expandir em diferentes eixos a proposta central de revisão da história, consagra-se na capa da obra (em sua edição de 1997, publicada ainda pela Ediciones del Boulevard e Editora Atlántida) um paratexto indescritivelmente surpreendente para essa leitura. Antes de tocar pontualmente na leitura promovida para a capa da edição de 1997, no entanto, vale citar o fato de que, de maneira geral, os recursos paratextuais não verbais (como o uso de tipos gráficos e a escolha de capas) acabam por ser um grande diferencial dos romances históricos. A relação direta da modalidade narrativa com o mercado editorial e as grandes vendas, tal como citado aqui desde o início, exige um cuidado ainda maior para a escolha de tipos e imagens. Demarcando tal importância, a teórica Fernández Prieto reitera a necessidade de refletir sobre

[...] la creciente relevancia que ha ido adquiriendo el paratexto en los procesos de comunicación literaria en nuestro siglo, debido ao desarrollo de la industria editorial y de la comercialización del libro. El papel de los editores (con sus estrategias de promoción y venta: diseño de colecciones, lanzamiento de novedades, ferias del libro, presentaciones y firmas) es determinante en la manera en que los

norte de Córdoba, em uma paragem de fama triste por conta dos assaltos e crimes que ali sucediam.”.

textos llegan y se presentan a los lectores³³⁰. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 176).

Evidentemente, é preciso tomar cuidado com qualquer leitura que faça com que a capa traga algo mais relevante para a análise crítica do que o enredo em si escrito. Com ligação direta com o mercado editorial, é necessário lembrar que as capas terão um direcionamento que vai além da prerrogativa semântica e literária, atendendo aos interesses também de consumo. Isso, é claro, não anula, nem compromete qualquer tentativa de leitura, apenas esclarece que as ponderações devem ser pautadas por essas balizas. Sabe-se também que, em muitos casos, a escolha para a reprodução da capa transcende aos desejos e, no extremo, até a ciência do escritor. Tendo tudo isso em conta, o que se quer destacar nesse paratexto de *Como vivido cien veces* é a coerência entre imagem e sentido construído no plano ficcional, independentemente de a escolha ter sido balizada a partir de um processo de reflexão denso. No caso presente, é válido dizer, pois, que a escolha da imagem também faz parte da minuciosidade da escritora, fortalecendo, dessa forma, mais uma consigna para a crítica em relação à poética bajoniana. Antes de se esmiuçar sobre o impacto causado nessa leitura crítica pela imagem, parece preponderante, pois, oferecer aos leitores desta dissertação uma reprodução da edição estudada.

Apresentadas como FIGURA 8 e FIGURA 9, respectivamente, as imagens original da obra escolhida e, depois, da imagem já diagramada na capa do romance (edição de 1997) são alocadas nas páginas a seguir, viabilizando, assim, uma melhor visualização.

³³⁰ “[...] a crescente relevância que foi adquirindo o paratexto nos processos de comunicação literária em nosso século, devido ao desenvolvimento da indústria editorial e da comercialização do livro. O papel dos editores (com suas estratégias de promoção e venda: desenho de coleções, lançamento de novidades, feiras do livro, apresentações e sessões de autógrafos) é determinante na maneira na qual os textos chega e se apresentam aos leitores.”.



FIGURA 8: *PERSEPHONA* – DANTE GABRIEL ROSSETTI (1874)
 FONTE: Tate Gallery (2014)

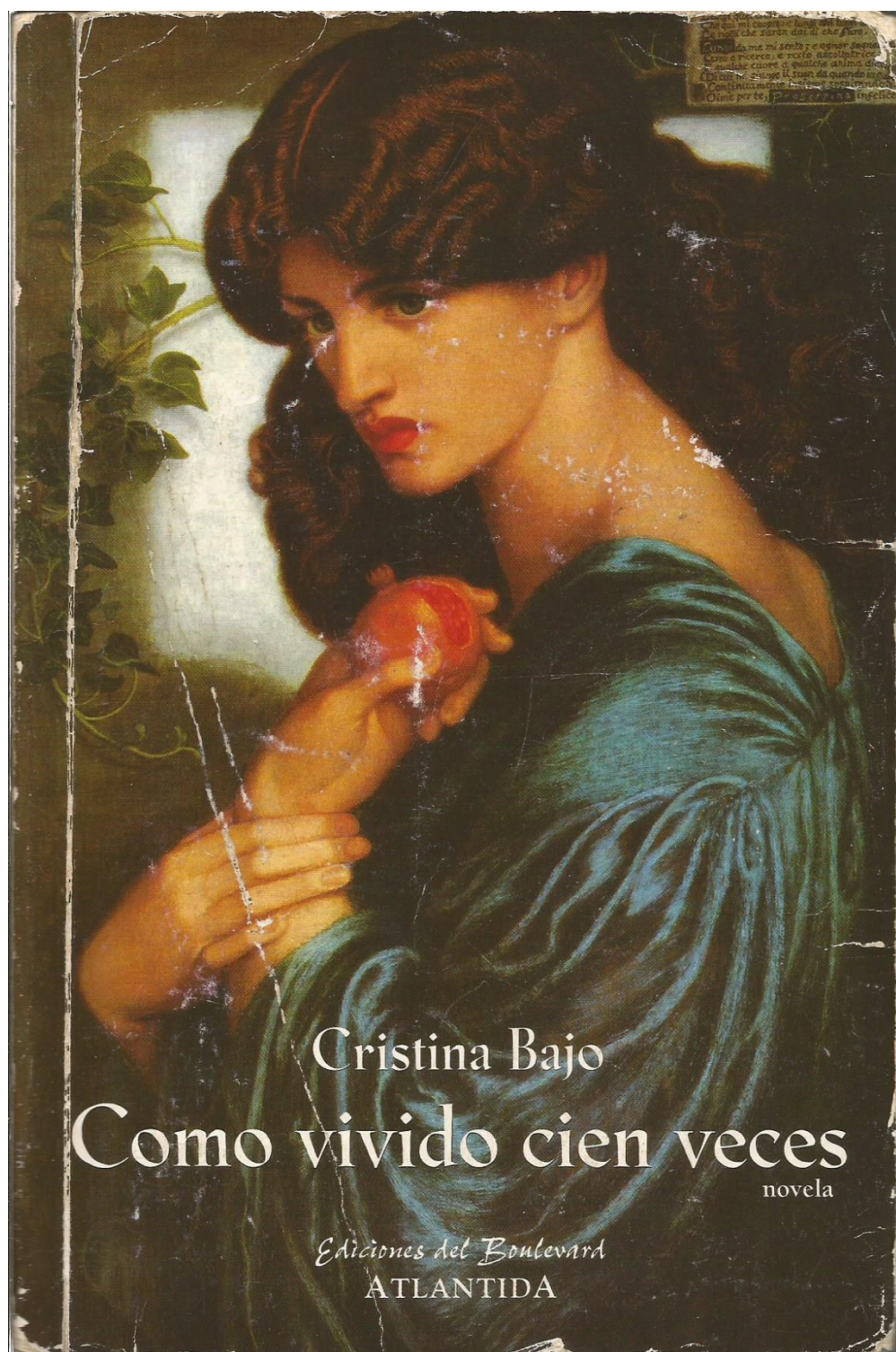


FIGURA 9: COMO VIVIDO CIENT VECES – CAPA
FONTE: (BAJO, 1997)

A reprodução da FIGURA 8, que serve como imagem-chave para a leitura do romance *Como vivido cien veces* (frisando sempre tratar-se da edição publicada até 1997), é de autoria do pintor e escritor inglês Dante Gabriel Rossetti, inserido no movimento que ficou demarcado como Irmandade Pré-Rafaelista. A partir da reunião de poetas e pintores, os pré-raphaelistas buscavam que suas obras “[...] fossem simultaneamente naturais e espirituais, úteis e belas, transmitindo, independentemente do tema retratado, uma ideia autêntica, representativa da individualidade do artista.” (ESPAÇO F/508, s/d). A busca pela humanidade que caracteriza muitos dos quadros pré-raphaelistas abre a primeira relação simbólica importante para a leitura da capa, agora, como parte integrante do romance histórico de Bajo, fortalecendo o trabalho buscado para o tratamento de cada uma das entidades nativas e imigrantes presentes na trama.

A dimensão simbólica ganha magnitude, no entanto, com a observação atenta a respeito do quadro de Rossetti escolhido: trata-se de *Persephona* (1874), inspirado no mito grego de Perséfone. De acordo com a mitologia grega, Perséfone seria filha de Zeus e Deméter, uma deusa da agricultura. Envolvida por Hades, Perséfone é raptada e levada até o mundo interior (o que seria semelhante ao inferno, pensando nos moldes do imaginário cristão ocidental). Com a ajuda de Hermes, Perséfone passará a viver seis meses do ano com Hades e, nos outros seis meses, voltará a viver entre os demais deuses. De maneira geral, o mito acabou sendo utilizado no mundo clássico para a explicação das estações do ano (os seis meses vividos com Hades contemplariam o inverno e o outono).

O quadro guarda, então, uma relação diacrônica com o romance, pensando nas delimitações temporais de cada um, já que o primeiro é concluído em 1874, enquanto o plano histórico narrado no romance começa a ser datado a partir de 1828, ou seja, quarenta e seis anos antes. Em uma ressignificação da imagem a partir de sua função como capa do romance (FIGURA 9), Perséfone passa a representar diretamente a protagonista do romance, Luz Osorio. Tratar-se-ia do retrato materializado de Luz, feito pelo seu próprio irmão Sebastián. Quase de perfil, a imagem de Perséfone ajuda a construir o entendimento de uma protagonista misteriosa, aquele então *angel oscuro*, contemplativa, dividida entre dois mundos.

Distintamente do que ocorre na mitologia, para Luz, essa dicotomia acaba consagrando as duas forças históricas que conduziram as guerras civis argentinas, a irrupção coletiva capaz de mudar o plano individual e coletivo, que tanto inspirou Bajo: o choque entre *unitarios* e *federales*. A ligação entre os dois poderes é imediata, catapultada pelo contraste entre as duas cores que ajudam a quebrar uma quase monocromia do quadro (fortalecido por tons esverdeados e castanhos). Assim, o azul das vestes e o vermelho da romã que está na mão da musa aludem diretamente às designações de celestes (*unitarios*) e colorados (*federales*). Adentrando especificamente em questões do plano romanesco, os lábios, também vermelhos, e o fato de a romã apresentar um sulco ajudam a relacionar o experimentar inicial de Luz em relação à causa dos *federales*, ao lado do seu irmão Fernando Osorio e do seu primeiro amor, o índio ranquel Enmanuel. O sulco bem demarcado na romã passaria a plasmar a denúncia que será lida e acompanhada pelos leitores ao longo da trama: trata-se do sabor e da dor de *Como vivido cien veces*.

Assim, a leitura passa a se referir a uma Perséfone-Luz, a imagem especialmente construída para pintar o encontro entre o mito e a história, o desaguar da linguagem não verbal para o que a linguagem verbal tratará de ensaiar no plano romanesco. Mais uma vez, um paratexto alicerçado estrategicamente, dando vazão à discussão a respeito da relativização do discurso histórico e, principalmente, como este acaba sendo eternizado no imaginário coletivo como um quadro sublime. O desafio, como sabido, é enxergar para além do que a forma permite, dando aos contornos novas possibilidades. À arte, à expressão humana e à narrativa, sempre haverá mais Luz.

Sem a intenção de dar autoridade à leitura proposta, merece menção um trecho da entrevista que toca exatamente sobre esse ponto:

Escolhi o quadro para a capa porque o adorei. E, muito tempo depois, quando comecei a ler os mitos gregos, em um livro que eu tinha, na verdade, dois ou três livros... E quando comecei a ler o de autoria de Robert Grey, vi que Luz era Perséfone e simplesmente não havia dado conta. Por isso, digo para você que temos muitas coisas que fazemos inconscientemente. (ANEXO 2, BAJO, 2014a, p. 295).

7.15.3 O mapa de localização da narrativa

Buscando um último indício paratextual relevante, agora, voltando-se à publicação da mesma obra pela Editorial Sudamericana, datada de 2006, será possível notar o acréscimo de um elemento novo em relação à edição de 1997: antecedendo o primeiro capítulo, os leitores entrarão em contato com uma espécie de mapa localizador, um desenho cartográfico para delimitar o espaço a ser narrado. Para fundamentar o comentário, destacar-se-á na página seguinte a reprodução desse mapa (FIGURA 10):



FIGURA 9: MAPA – LOS ALGARROBOS
 FONTE: (BAJO, 2006, p. 6)

À primeira vista, o mapa ajuda a espacializar o perímetro mais importante, em Córdoba, onde a família histórica Osorio protagoniza os eventos das guerras civis. O desenho, assim, permite acionar um mapeamento

imediatamente do conteúdo narrado, apresentando-se como uma espécie de elemento do discurso oficial de registro histórico. De alguma forma, o mapa ajuda a dar fidedignidade e parâmetros de um mundo observável e familiar para cada um dos leitores. O que o torna ainda mais relevante e anacrônico, no entanto, é a sutil inscrição que aparece assinando a imagem, no canto direito inferior, logo abaixo da figura atrelada à estância “Los Algarrobos”. Trata-se do nome “Jeronimo E. Bajo”, seguido da datação “MMIV”.

Isentando-se previamente de quaisquer informações a respeito da autoria do mapa³³¹ – afastando-se também de qualquer preceito editorial –, a discreta inscrição aciona, instantaneamente, uma plausível associação entre os planos ficcional e histórico. Dessa vez, pela união do nome “Jeronimo” (alusão imediata ao fundador de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera) e do sobrenome “Bajo” (obviamente, atrelado à escritora do romance). Juntos, “Jeronimo Bajo” constroem uma imagem anacrônica, uma possível espécie de ironia sobre a constituição dos fundadores da história cordobesa e, por conseguinte, argentina. Passaria, nesse caso, a destacar a fórmula mais contemporânea de escrever a modalidade narrativa que ficcionaliza a história, onde o escritor passa a realizar profundas revisões e construções paródicas em torno de um evento. A data em numerais romanos “MMIV” – o que valoriza ainda mais o trânsito entre mapas semelhantes, registros do discurso histórico –, decodificada em números arábicos, aproxima os leitores contemporâneos de sua possível realidade: trata-se do ano de 2004.

Pensando em um recurso de ironia e anocranoísmo, o paratexto ratifica a indução de uma leitura que projeta a fusão entre Jerónimo Luis de Cabrera e Cristina Bajo. O romance histórico alcança o auge da proposta crítica imposta aqui: *Como vivido cien veces* passa a ser lido como um romance histórico pautado pela evocação de um evento pouco discutido. A perspectiva de enunciação é novamente vislumbrada; vem das margens, vem de Bajo.

Diante de todo exposto, a única certeza é mesmo a continuidade magistral da obra dessa escritora argentina, que superou os limites do

³³¹ Em entrevista exclusiva, Cristina Bajo revela a autoria do mapa. Além de comentar especificamente sobre esse elemento, Bajo também revela o fato de que, somente depois de os livros serem editados via Editorial Sudamericana, foi possível aderir diversos paratextos para os seus romances históricos. Sobre essas e outras curiosidades, indica-se a leitura da transcrição completa de toda a entrevista, presente como ANEXO 2 desta dissertação.

romanesco, ganhando os mares da ficção e do romance histórico. Para quem decidir saber os próximos capítulos, uma sensação sem igual, como aquela sentida por Luz: a de viver cem vezes.

PARTE IV

**NENHUM MAR É TOTALMENTE DESCOBERTO. NENHUMA HISTÓRIA
GANHA PONTO FINAL**

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS – OU APENAS O COMEÇO DA TRAVESSIA

Em companhia de legítimos descendentes dos barcos, esta dissertação propôs até aqui uma viagem em torno da instigante discussão que envolve os mares de ficção e história, sempre tendo como destino a possibilidade de ler a obra *Como vivido cien veces*, da autora argentino-cordobesa Cristina Bajo, como um grande delineador da produção contemporânea de romance histórico na Argentina. Tal como imaginado, a decisão para singrar novas dimensões e olhares em torno do tema demandou afinco e persistência. Talvez, veio do próprio contato prematuro com a literatura o apetite por essa aventura crítica, por romper a lógica estabelecida e se lançar em espécie de volta ao mundo, aquele inesquecível trajeto ao centro da Terra que Julio Verne uma vez mostrou ser possível realizar.

De lá para a construção de um local de enunciação próprio para a viabilização desse raciocínio crítico, muitas leituras se sobrepuseram, em um diálogo realmente determinante. Discorrer, então, sobre as idiossincrasias e particularidades das esferas literárias e históricas demandou mais fôlego, exigiu um envolvimento panorâmico a respeito de transformações referendadas desde os tempos clássicos. Da diferenciação aristotélica entre poesia e história, passando para a formalização científica do plano histórico no século XVIII, até o desaguar de uma nova problemática apoiada em uma simbiótica condição narrativa, versou-se aqui a respeito do que separa e do que aproxima os discursos da ficção e da história. O caminhar ao longo dessa linha do tempo demonstrou-se necessário exatamente para construir a ponderação de que a discussão entre as duas áreas é secular, anterior a quaisquer turbilhões que sacramentaram o maremoto das não convicções pós-modernistas.

Ainda que a proposição seja a de demonstrar o quanto ficção e história são fundamentadas a partir de semelhantes ferramentas discursivas e ideológicas, foi também de valia frisar que, em cada área, estruturaram-se razões e focos distintos. A serviço do pensar literário, passou a ganhar – com diferentes contornos – a evidência de que a literatura acaba oferecendo novas bifurcações e afluentes, verdadeiras esperanças para um panorama que quebrou, decididamente, a conveniência de manter os antigos e oficiais

metarrelatos. Ao lado de pilares reflexivos, verdadeiras naus balizadoras para a rota crítica desta dissertação, consagrando a impressão de que

[s]ólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: **la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas**. Porque **en los engaños de la literatura no hay ningún engaño**. No debería haberlo, por lo menos, salvo para los ingenuos que creen que la literatura debe ser objetivamente fiel a la vida y tan dependiente de la realidad como la historia³³². (VARGAS LLOSA, 2002, p. 26, grifos nossos).

Se não há enganos entre os enganos da literatura, o fato é que, ao menos por meio da ficção histórica, passa a ser vivenciada uma forma de se questionar a verdade; um compromisso para que seja levantado o tapete do discurso oficial na tentativa de se espreitar, em meio ao pó do passado, as sempre plurais verdades. Como bem demarcado pela teórica Fernández Prieto,

Sin embargo, **la novela tiene unas posibilidades que le están vedadas a la historia**, a saber, **la capacidad de expresar el sentir de la memoria, de dar forma a un pasado emocional en el que no interesa tanto reconstruir lo que ocurrió**, cuanto representarlo (reescribirlo) desde una perspectiva extrañadora y comprometida. **Esta necesidad de desahogo verbal y pasional, esta mirada tan impregnada de tragedia e incertidumbre, no cabe en el relato histórico**. Es la novela la que ofrece el cauce idóneo para que esa **visión del pasado** se proyecte en toda su **complejidad intelectual, ética y estética**³³³. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 157, grifos nossos).

Ponderou-se aqui sobre como o cenário romântico que impulsionou a criação da modalidade narrativa que ficcionaliza o plano histórico e a fundamentação do próprio gênero romanesco acabaram canalizando uma torrente em prol da reflexão sobre a identidade e a memória nacional. Chegando às novas terras, sedentas pela redescoberta de sua descoberta,

³³² “Somente a literatura dispõe das técnicas e poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade escondida no coração das mentiras humanas. Porque nos enganos da literatura não há nenhum engano. Não deveria havê-lo, ao menos, salvo para os ingênuos que creem que a literatura deve ser objetivamente fiel à vida e tão dependente da realidade como a história.”.

³³³ “Sem dúvida, o romance tem umas possibilidades que lhe estão vedadas à história, como, por exemplo, a capacidade de expressar o sentir da memória, de dar forma a um passado emocional, não interessando tanto reconstruir o que ocorreu, quanto representá-lo (reescrevê-lo) a partir de uma perspectiva rara e comprometida. Esta necessidade desabafo verbal e passional, este olhar tão impregnado de tragédia e incerteza, não cabe ao relato histórico. É o romance que oferece o leito idóneo para que essa visão do passado se projete em toda a sua complexidade intelectual, ética e estética.”.

ficava mesmo inevitável a criação, não de raízes, mas de nascentes. Fundamentalmente, em meio a essa realidade mestiça que aproxima e que distingue a condição latino-americana, o romance e, especificamente, o romance histórico irromperam em um *boom*, incitaram uma revolução no mercado editorial, corroboraram o fazer literário como a principal estética vigente.

Revisando, assaltando, profanando ou, o que é salutar para a perspectiva da ficção histórica na historiografia literária argentina, promovendo uma leitura atenta do passado. Abrindo frente entre uma tripulação de respeito – afinal, à bordo, estão nomes com a alçada de Fernando Aínsa, Noé Jitrik, Manuel Gálvez, Carlos Fuentes, Ana Pizarro, María Esther de Miguel, entre tantos outros –, o romance histórico supera temporadas revoltas e segue com vigor para ressurgir continuamente, despertando a atenção nos estudos literários.

Assim, nessas águas do Rio da Prata – as que sempre cintilaram na composição de sua história a necessidade do romanesco – emerge, exatamente na metade da década de noventa do século XX, um novo nome no horizonte literário. Cruzando as margens do óbvio, chega-se até Cristina Bajo. É com essa perspectiva narrada até aqui que a sua obra inaugural, *Como vivido cien veces*, obteve uma leitura cujo objetivo maior era o de favorecer a sua demarcação como um romance histórico respeitável (envolvendo cada uma das vicissitudes que essa alocação poderia congrega).

Para cumprir com tal objetivo, a presente dissertação jamais limitou-se enquanto proposta, como já era possível de se imaginar desde o início, para a formatação de uma simples exposição da trama romanesca. O argumento categórico é justamente para reforçar que este trabalho não representa um caminho paralelo para o leitor que ainda não leu o romance e que, aqui, gostaria de contar com uma resenha simplificada. Para isso, aliás, nenhuma dissertação, nenhum ensaio ou análise crítica se prestam: afinal, nada substitui a leitura do texto literário. A intenção é que essa leitura oportunize um crepitar para a reflexão, uma faísca; estimule, modestamente, a viabilidade para que o leitor de Cristina Bajo volte às páginas do romance e o observe com outras perspectivas e expectativas. Mais ainda: – o que também cumpriria, de alguma maneira, não com a função, mas com uma ilusão acadêmico-crítica sempre

velada – que esta dissertação também favoreça a entrada de novos críticos e, principalmente, de um crescente número de leitores interessados em mergulhar na obra e na poética bajoniana.

Elaborado a partir de um fino trato e forte alicerce, *Como vivido cien veces* valoriza o quanto a (re)consideração e o questionamento contínuo dos metarrelatos podem, criticamente, abrir espaço não para a destituição da história, mas para a fomentação de novas histórias. Não se atrela a Bajo uma característica exclusiva, inovadora e única no cenário literário. Como visto desde a *Parte I* desta dissertação, trata-se de uma espécie de personalidade, uma predominância quando se contextualiza a modalidade narrativa na realidade argentina nas últimas três décadas.

A ligação entre Cristina Bajo e a escola scottiana do romance histórico romântico foi aqui exemplificada a partir de sua própria obra, seja por meio da escolha de um narrador heterodiegético e pelo empossamento do herói médio, seja pelo entrelaçamento entre entidades nativas (personagens ficcionais) e entidades imigrantes (personagens históricas), seja pelo diálogo estratégico com elementos paratextuais-chave, como as epígrafes que abandeiram cada um dos quarenta e sete capítulos do romance bajoniano. Dialogando com historiografia e historiografia literária, percebeu-se não ser exagero o fato de Cristina Bajo ser considerada como uma figura especial, a “nova grande dama da literatura argentina”. Ousando – incidindo ambigualmente mais Luz para a sua representatividade –, talvez, seria mais viável, sempre que o nome Cristina Bajo for aludido, pensar não em uma escritora de romances históricos, mas, sim, em outra grande *escritora histórica*³³⁴.

Diante da profundidade da poética bajoniana, é possível vislumbrar essa obra como um romance histórico determinante para aquele que busca, não somente no plano literário, mais informações e dados para a compreensão da história argentina, de sua memória e do processo identitário que envolve o país. Como bem disse Mercedes Giuffré, essa pode ser uma etapa nova, que

³³⁴ A decisão de atribuir tal alcunha para a escritora acabou sendo estabelecida ao longo da entrevista realizada para esta dissertação. Em meio a descrições da província de Córdoba e rememorações de Cristina Bajo, pareceu mais do que apropriado atribuir à escritora um epíteto capaz de valorizar a capacidade de narrativizar e de aproximar cada ouvinte do emaranhado que une literatura e história. Mais pode ser lido no ANEXO 2.

almeja, dentro das suas possibilidades, trazer o romance histórico para perto de um projeto que integra todo o povo em torno do que é seu:

La **operación de autorreconocimiento** (que no es exclusiva de la literatura) puede ser el inicio de una nueva etapa de sensatez que, tal vez, dé lugar al forjamiento de una **nueva y más integradora identidad como pueblo**. Ella no nos alejará de la miseria ni saldrá nuestra deuda económica, pero otorgará **mayor autenticidad a nuestra existencia** y será el punto de partida para evitar la disolución o para gestar una **reconstrucción desde las ruinas**. No hay escapatoria. Seremos lo que realmente debamos ser, o tan solo un triste reflejo de lo que pudimos haber sido.³³⁵ (GIUFFRÉ, 2004, p. 14, grifos nossos).

Ao escolher Cristina Bajo, a dissertação, de alguma maneira, também representa o compromisso ensaístico e crítico de se discorrer a respeito de novas entradas para o desenvolvimento dos estudos literários, a partir de *orillas* aparentemente intocadas ou, no mínimo, pouco aproveitadas pela esfera acadêmica. A descompressão do eixo e da barreira sacra do discurso oficial ajuda a sacudir velhas certezas e a inibir certos receios para enfrentar o novo e desconhecido. Entre anos e oceanos de iniquidade, aponta-se no horizonte uma oportunidade para os estudos da própria historiografia literária argentina. Com e a partir dessa primeira viagem em torno da poética bajoniana, acredita-se ter encontrado uma maneira para avançar nos estudos da ficção histórica. Especificamente no que diz respeito ao universo literário latino-americano e argentino, é claro como

[...] la insuficiencia fundamental se halla en la necesidad de investigar para descubrir, incorporar e interpretar las obras de escritores actuales relativamente desconocidos, así como también aquellas obras de ficción histórica pertenecientes a épocas anteriores, para develar todos los bienes del patrimonio literario que redundaría en el fortalecimiento de la base crítica-teórica de los existentes estudiosos. Sorprende además el descuido casi total en que se halla la narrativa histórica de las escritoras ya que, aunque el número de obras indique lo contrario, parecería que aún prevalece la opinión que la historia no es uno de sus temas predilectos³³⁶. (DA CUNHA, 2004, p. 12)

³³⁵ “A *operação de autorreconhecimento* (que não é exclusiva da literatura) pode ser o início de uma nova etapa de sensatez que, talvez, dê lugar para o forjamento de uma *nova e mais integradora identidade como povo*. Ela não nos afastará da miséria, nem pagará a nossa dívida econômica, mas otorgará uma *maior autenticidade a nossa existência* e será o ponto de partida para evitar a dissolução ou para gestar uma *reconstrução a partir das ruínas*. Não há escapatória. Seremos o que realmente devemos ser, ou tão somente um triste reflexo do que podíamos ter sido.”

³³⁶ “[...] a insuficiência fundamental se acha na necessidade de investigar para descobrir, incorporar e interpretar as obras de escritores atuais, relativamente desconhecidos, assim

Tal como visto, o grande aporte teórico até aqui desenvolvido em torno da modalidade narrativa, que descreve o percurso e as sinuosidades entre a esfera do ficcional e do histórico, faz acreditar que o assunto, sem dúvida alguma, parece estar muito longe de um esgotamento, seguindo sedento em meio à desértica e, paradoxalmente fértil, crítica literária. A razão para que esta dissertação seja encarada apenas como a primeira parada em um porto sem destino está fundamentada no próprio plano romanesco de *Como vivido cien veces*, tão poeticamente registrado na obra de Cristina Bajo. Olhando o horizonte discursivo convidativo, a explicação necessária para a continuação de novas reflexões em meio a essa guerra é dada pela entidade nativa Sotomayor: “(...) **Porque es preciso no olvidar**, doña Luz. Los pueblos de mala memoria están destinados a la ignominia...”³³⁷ (BAJO, 1997, p. 277, grifos nossos). Ironicamente, tal personagem é também um cordobês, mas que não cruzou o oceano, é da cidade homônima, que deu origem a uma nova Córdoba na América. Na leitura, outra minúcia interessante para discorrer a respeito de uma herança pelo desejo de não se esquecer do passado, de uma genética de enunciação literariamente ensaiada pela escritora argentina. A partir da estratégica liquidez da literatura, lembrando Vargas Llosa, de alguma maneira, há quase 20 anos de sua primeira publicação, Bajo conseguiu transformar um projeto de pesquisa e investigação, em mais um exemplo de como a ficção ostenta “«la historia privada de las naciones»” (VARGAS LLOSA, 2002, p. 32).

Tratar-se-á de não *olvidar* o quão representativo se faz esse romance para iniciar e pensar a respeito de uma perspectiva outra no que tange à investigação do elemento argentino. Um convite inegável desses descendentes dos barcos para mergulhar na teoria literária e historiografia literária argentina, ponderar sobre um panamora de produção escrito também pelas mãos de Cristina Bajo, mas que a transcende. Há novas descobertas pelo caminho: a viagem está pronta; o homem já está no mar navegando; esclarecendo com

como também aquelas obras de ficção histórica pertencentes a épocas anteriores, para desvelar todos os bens do patrimônio literário que redundaria no fortalecimento da base crítica-teórica dos estudiosos existentes. Surpreende, além disso, o descuido quase total no qual se acha a narrativa histórica das escritoras, já que, ainda que o número de obras indique o contrário, pareceria que ainda prevalece a opinião que a história não é um dos seus temas prediletos.”

³³⁷ “Porque é preciso não se esquecer, dona Luz. Os povos de má memória estão destinados à ignomínia.”

sua interioridade, experimentando-se enxergar o pontencial de uma Luz que vem do interior para ajudar a recontar as guerras civis argentinas. Como desafio pessoal, a proposta futura de demonstrar que a *ilha de Córdoba* tem o tamanho de uma nação, com tesouros infindáveis a serem revelados...

Próximos capítulos para ler – e viver cem vezes.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. Homenaje de la Academia Argentina de Letras a Córdoba en su IV centenario y al poeta Fray Luis José de Tejada. **Boletín de la Academia Argentina de Letras**. t. XXXVIII, n. 149-150. Buenos Aires, 1973.

ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA. **Actas capitulares**: Libro Primero. Córdoba: República Argentina, 1974.

AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana**. Plural. 240 (82-85), 1991.

_____. **Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico**. Casa de las Américas, nº 202, enero-marzo, 1996.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos**. São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007 (CEBRAP).

ARISTÓTELES. **El arte poética**. Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires: 1948. Disponível em: <<http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>>. Acesso em: 17/03/2013.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**. La representación de la realidad en la literatura occidental. 6ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAJO, Cristina. **Como vivido cien veces**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 1997.

_____. Una necesidad que nos se extingue. In: BIBLIOTECA MAYOR. **Biblioteca Mayor**: 1818 – 1998. Edición Conmemorativa de la Apertura al Público de Biblioteca Mayor. 180º aniversario. Septiembre de 1998. Córdoba.

_____. **Como vivido cien veces**. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

_____. **En tiempos de Laura Osorio**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2007.

_____. **La trama del pasado**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2009.

_____. **Territorios de penumbras**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011.

_____. Un té con la reina de los Osorio: o sabor da história argentina em uma entrevista exclusiva com a escritora Cristina Bajo. Entrevista concedida a Phelipe de Lima Cerdeira, Córdoba, 23, 24 e 31 de jul. 2014a.

_____. **Historias del cabildo de Córdoba.** Tertulias cordobesas, Córdoba, 29 de jul. 2014b. Comunicação verbal.

_____. En recuerdo de los míos. **Rumbos.** Columna Bajo Relieve, Córdoba, n. 564, 14 y 15 de junio, p. 06, 2014c.

_____. El barco encantado. **Rumbos.** Columna Bajo Relieve, Córdoba, n. 568, 12 y 13 de julio, p. 6, 2014d.

BAJTÍN, Mijail. **Problemas literarios y estéticos.** La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

BAQUERO GOYANES, Mariano. **Qué es la novela.** Buenos Aires: Editorial Columba, 1966.

BARTHES. Roland. **Da história ao real.** In: O rumor da língua. Trad. M. Laranjeira. S. Paulo, Brasiliense, 1988, p. 143-171.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao Romance Histórico.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BELLO, Andrés. **Biblioteca Digital de Extremadura.** Escritos de Andrés Bello (Selección). Disponível em: <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Bello,%20Andres%20-%20Escritos%20de%20Andres%20Bello.pdf>. Acesso em: 15/11/2014.

BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BEST, Félix. **Historia de las Guerras argentinas:** de la independencia, internacionales, civiles y con el indio. Tomo primero. Buenos Aires: Graficsur, 1983. Dois tomos.

BESTANI, Rosa M. Una biblioteca trascendente. In: BIBLIOTECA MAYOR. **Biblioteca Mayor:** 1818 – 1998. Edición Conmemorativa de la Apertura al Público de Biblioteca Mayor. 180º aniversario. Septiembre de 1998. Córdoba.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção.** Tradução de María Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Editora Arcária, 1980.

BRACAMONTE, Jorge. Una luz muy lejana en Hay cenizas en el viento: tiempos, espacios, voces, políticas, memorias. In: REATI, Fernando; PINO,

Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba**. Córdoba: Rubén Libros, 2001.

BRONDO, Hector. Cristina Bajo: Soy uma escritora rockera. **La voz**. Córdoba, jun. 2011. Seção La voz Ciudadanos. Disponível em: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/cristina-bajo-soy-escritora-rockera>>. Acesso em: 03/08/2013.

BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia**. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1. ed. actualizada. Buenos Aires: Editora Paidós, 2001.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e nossa América. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 8ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CARBONELL, Alejo (Org.). **10 bajistas**: antología de la nueva narrativa cordobesa. 1. ed. Villa María: Eduvim, 2008.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. La Luz de Cristina Bajo que ha tocado la historia y la memoria cordobesa. Una lectura desde la obra *Como vivido cien veces*. **VII Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Salvador: Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

COSTA, Adriane Vidal. O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. **Dimensões**, Vitória, v. 29, p. 133-164, 2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/5535-11591-1-SM.pdf>>. Acesso em: 10/08/2014.

COSTA LIMA, Luis. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COULTHARD, George Robert. A Pluralidade Cultural. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

DA CUNHA, Gloria (Ed.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DEMARCHI, Rogelio. El tanque de la historia. **Página 12**. Radar Libros, 7 de maio de 2006. Disponível em:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2060-2006-05-07.html>>. Acesso em: 13/11/2014.

DRAE. **Diccionario de la Real Academia Española on-line**. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 15/09/2014.

DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina**: Vol. 11 – La narración gana partida. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. (Compiladora). **Panorama Interzona**: narrativas emergentes de la Argentina. 1. ed. Buenos Aires: Interzona, 2012.

DURÁN, Manuel. **Notas sobre la imaginación y la narrativa hispanoamericana**. In: GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, Roberto (comp.). Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 287-296.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Historia de la tierra y los lugares legendarios**. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2013.

EL LITORAL.COM. Vivir para escribir. **El Litoral**. Disponível em: <<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/01/31/nosotros/NOS-06.html>>. Acesso em: 13/11/2014.

ESCOBAR URIBE, Alfredo; ELLAURI OBLIGADO, Gontrán (Directores). **Álbum de la provincia de Córdoba**: geográfico, histórico, literario, artístico, industrial, comercial. Córdoba: La Elzeviriana, 1927.

ESTEVES, Antônio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z (org). **Estudos de literatura e linguística**. São Paulo: Assis, Arte & Ciência, 1998. p.123-158.

_____. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel: Unioeste, 2008. p. 53-66.

FALBEL, Nachmann. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1978, p. 23-50.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge. La nueva gran dama de las letras. **La Nación, ADN Cultura**. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1064514-la-nueva-gran-dama-de-las-letras>>. Acesso em: 13/11/2014.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. Colección Anejos de Rilce, n 23. Pamplona – Espanha: Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA), 1998.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. Ciudad de México: 1969.

_____. **Geografía de la Novela**. México: Tierra Firme, 1993.

GABINO, Rosario. ¿Hay negros en Argentina? **BBC Mundo.com**. 16 de março de 2007. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/esclavitud/newsid_6455000/6455537.stm>. Acesso em: 17 de novembro de 2014.

GARCÍA GUAL, Carlos. **Apología de la novela histórica y otros ensayos**. Barcelona: Península, 2002.

_____. El viaje a otras épocas. **Análisis: El País. Novela Histórica**. Madrid, 11 setembro de 2005. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/09/11/cultura/1126389605_850215.html>. Acesso em: 13/03/2014.

_____. El estilo de los historiadores. **Crítica: El País**. Madrid, 17 de julio de 2010. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325560_850215.html>. Acesso em: 17/03/2014.

GIANNONI, Walter. El negocio estaba escrito. **Sección Económico, La Voz online**, Córdoba, 15 maio 2004. Disponível em: <http://archivo.lavoz.com.ar/2004/0515/suplementos/economico/nota240527_1.htm>. Acesso em: 27/07/2013.

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: Ed Unesp, 2002, p. 45.

GIMÉNEZ PASTOR, Arturo. **Historia de la Literatura Argentina**. Colección Labor. Tomo I e II. Buenos Aires – Montevideo: Editorial Labor S.A., 1945.

GIUFFRÉ, Mercedes. **En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004.

GRAJERA DE LEÓN, Flor. Lugares novelescos que seguir buscando. **El País. Cultura**. 5 janeiro 2014. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/16/actualidad/1387204205_063539.html>. Acesso em: 15/09/2014.

GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GUYOT, Héctor M. Cristina Bajo: la escritura en la sangre. **Entrevista, La Nación**, 20 junho 2004. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/610456-cristina-bajo-la-escritura-en-la-sangre>>. Acesso em: 13/03/2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Rio de Janeiro: Editora Centauro, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2011.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. 23 ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2012.

HOUAISS, Antônio. A pluralidade lingüística. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. São Paulo, n. 77, p. 205-220. mar. 2007 (CEBRAP).

JAMES, Henry. **A arte do romance**: antologia de prefácios. São Paulo: Editora Globo, 2003.

JITRIK, Noé. La Novela Histórica a partir de sus propios términos. In: **Imaginación Histórica en el siglo XIX**. Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 167-180.

_____. **Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

JOZEF, Bella. **História da Literatura Hispano-Americana**. 4. ed., rev. E ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-Francisco Alves Editora, 2005.

JUAN-NAVARRO, Santiago. **La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista**. Colección Eutopías/Documentos de trabajo. Valencia – Espanha: Ediciones Episteme, 1998. Disponível em: <https://www.academia.edu/350982/La_metaficci%C3%B3n_historiogr%C3%A1fica_en_el_contexto_de_la_teor%C3%ADa_postmodernista>. Acesso em: 15/10/2004.

JUNTA PROVINCIAL DE HISTORIA DE CÓRDOBA. **En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla**: Congreso de Literatura e Historia. Córdoba, 1 y 2 de julio de 2005. Sede Asociación de Magistrados y Funcionarios Judiciales de la Provincia de Córdoba.

LA GRAN novela de la historia. El País ofrece una selección de las mejores obras de la narrativa histórica mundial. **Sección Cultura, El País**. Madrid, 11 setembro 2005. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/09/11/cultura/1126389604_850215.html>. Acesso em: 17/03/2014.

LA NACIÓN. Vientos y azares de la historia. **La Nación, ADN Cultura**. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/932275-vientos-y-azares-de-la-historia>>. Acesso em: 13/11/2014.

LA MAÑANA DE CÓRDOBA. Las escritoras cordobesas y el fenómeno de la novela histórica. **Suplemento Espectáculos**. Disponível em: <<http://www.lmcordoba.com.ar/nota.php?ni=69225>>. Acesso em: 15/11/2014.

LEZAMA LIMA, José. Imagem da América Latina. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

LYOTARD, Jean F. **La condición postmoderna**. Buenos Aires: Editorial Iberoamericana, 1991.

LOJO, María Rosa. Pasos nuevos en espacios habituales. In: DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina**: Vol. 11 – La narración gana partida. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. Los hermanos Mansilla: más allá del pensamiento dicotómico o cómo se escribe una Argentina completa. In: JUNTA PROVINCIAL DE HISTORIA DE CÓRDOBA. **En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla**: Congreso de Literatura e Historia. Córdoba, 1 y 2 de julio de 2005. Sede Asociación de Magistrados y Funcionarios Judiciales de la Provincia de Córdoba.

LÓPEZ BADANO, Cecilia M. T. **La novela histórica latinoamericana entre dos siglos**. Un caso: Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon.

Colección Difusión y Estudio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

LÓPEZ CASANOVA, Martina. **Literatura argentina y pasado reciente: relatos de una carencia**. 1ª Edición. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. México D.F.: Ediciones Era, 1966.

_____. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Teoria do Romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 19--?.

LUQUE COLOMBRES, Carlos A (Org). Advertencia. In: ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA. **Actas capitulares**: Libro Primero. Córdoba: República Argentina, 1974.

MANZOTTI, Vilma. **Fundadores de Memorias**. Julio Torres Cabrera. Prudencio Bustos Argañaraz. Cristina Bajo. Córdoba: Ediciones del Copista, 2011.

MARTÍ, José. **Nuestra América**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. Disponível em: <
http://www.infocentro.gob.ve/_galeria/archivo/2/documento_698_Nuestra_America.pdf>. Acesso em: 17/03/2013.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Ficção e história: apostas contra o futuro**. O Estado de São Paulo, 06 de out., 1996 p. D 10-11.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e Diversidad. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MASIELLO, Francine. **Lenguaje e ideología**: las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MATAMORO, Blas. Anomalías de la literatura argentina. In: CADERNOS HISPANOAMERICANOS, 644. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, fev. 2004, p. 16-22.

MATHIEU, Corina. Argentina. In: DA CUNHA, Gloria (Ed.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

MENTON, Seymour. **La novela experimental y la República comprensiva de Hispanoamérica**. Universidad de Nuevo León, 1960.

_____. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992.** México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução de Jean-Claude Bernadet. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e História na América Latina.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 115-134.

MILAGRO personal. **La Voz online.** Córdoba, 3 junho 2001. Disponível em: <http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0603/nota36413_1.htm>. Acesso em: 15/06/2013.

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da história. Retratos literários de Cristóvão Colombo.** (Tese de Doutorado em Letras). São Paulo, FFLCH-USP, 1992.

_____. **O romance histórico: sentidos e possibilidades na recriação dos signos da história.** Anais de Estudos Literários, 4. São Paulo: Editora Arte & Cultura: Assis, FCL-UNESP, 1994, p. 233-240.

_____. (org). **O novo Romance Histórico Hispano-americano. Estudos de Literatura e Linguística.** Assis: UNESP, 2001, p. 93-118.

MITRE, Bartolomé. **Soledad:** novela original. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/soledad-novela-original--0/html/ff1eaae6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1_>. Acesso em: 24/11/2004.

MONTAÑÉS, JOSÉ ÁNGEL. Barcelona, capital de La Novela Histórica. **El país.** Barcelona, 29 outubro 2013. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/28/catalunya/1382986639_824856.html>. Acesso em: 14/08/14.

MONTALVO LEZCANO, Pedro. Romance de la verdad y la mentira. **Poesiacastellana.es.** Antología de la poesía castellana. Disponível em: <<http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=ROMANCE+DE+LA+VERDAD+Y+LA+MENTIRA&poeta=Lezcano+Montalvo%2C+Pedro>>. Acesso em: 01/08/2014.

MORALES, José Jurado (Ed.). **Reflexiones sobre la Novela Histórica.** Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 2006.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

NÚÑEZ, Estuardo. O elemento Latino-Americano em Outras Literaturas. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Alianza, 2001, v. 1.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

PHILP, Marta. **Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

PICABEA, María Luján. Los escritores que vienen del interior al centro del best seller. **Sección Sociedad, Clarín**, Buenos Aires, 02 novembro 2008. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2008/11/02/sociedad/s-01794101.htm>>. Acesso em: 17/03/2014.

PIGNA, Felipe. **Los mitos de la historia argentina. La construcción de un pasado como justificación del presente**. Del “descubrimiento” de América a la “independencia”. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

PIZARRO, Ana (org). **Palavra, literatura e cultura**. Campinas: Editora Unicamp, 1995, v. 3.

PONS, María Cristina. El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica. In: DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 11 – La narración gana partida**. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 2000.

POSSE, Abel. “La novela como nueva crónica de América: Historia y mito.” In: KOHUT, K. (Ed.) **De conquistadores y conquistados**. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992, p. 249-255.

PULGARÍN, Amalia. **Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.

PRINS, Gwyn. Historia oral. In: BURKE, Peter. **Formas de hacer Historia**. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: _____ (ed.). **Más allá del boom: literatura y mercado**. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

_____. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba**. Córdoba: Rubén Libros, 2001.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. In: **Teoría y análisis del texto literario**. Buenos Aires: Hachette, 1989, p. 91-156.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Coleção Darcy no bolso. Brasília: Editora UnB/EDU – Coedição Fundar, 2010.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina.** 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

RIQUELME, Sara Eliana. **Metáfora e imaginário social en la literatura argentina.** Buenos Aires: Editorial Dunken, 2004.

RIVET, Paul. **Los orígenes del hombre americano.** México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. La novela histórica: otra perspectiva. In GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Comp.). **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale.** Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 169-184.

SALZANO, Daniel Nelson. **Cincuenta de los grandes.** Córdoba: El Emporio Ediciones, 2008.

SÁNCHEZ, Ana María Martínez de. **Vida cotidiana en Córdoba:** siglo XVI – siglo XIX. Tertulias cordobesas, Córdoba, 22 de jul. 2014. Comunicação verbal.

SAUR, Daniel; SERVETTO, Alicia (Coordinadores). **Universidad Nacional de Córdoba:** Cuatrocientos años de historia. Tomo I. Colección 400 años – Los libros. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

SAGUIER, Rubén Bareiro. Encontro de Culturas. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica:** Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo.** Buenos Aires: elaleph.com, 1999.

SHARPE, Jim. Historia desde abajo. In: BURKE, Peter. **Formas de hacer Historia.** Madrid: Alianza Universidad, 1993.

SCHILLING, Carlos. Cristina Bajo: nacida para contar. **Sección Artes y Espectáculos, La Voz online,** Córdoba, 3 junho 2001. Disponível em: <http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0603/artesy espectaculos/nota36412_1.htm>. Acesso em: 15/06/2013.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação:** os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAMAYO VARGAS, Augusto. Interpretações da América Latina. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

TENORIO, Harold Alvarado. **Literaturas de América Latina**. Tomo I: La declaración de independencia intelectual. Barbarie, positivismo y organización. Literatura y mestizaje. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1995.

TEJEDA, Luis de. **El peregrino en Babilonia y otros poemas**. Colección Biblioteca Argentina – Publicación mensual de los mejores libros nacionales. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1916.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. In: La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura. 2ª Ed., Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 5-20.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild – Fapesp, 2007.

VIGNY, Alfred de. **Réflexions sur la vérité dans l'art. Cinq-mars**. Paris: Librairie Aristide Quillet, 1930.

VIÑAS, David. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: RAMA, Ángel (ed.). **Más allá del boom: literatura y mercado**. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. O romance Histórico na Ficção Brasileira Recente. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006.

_____. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____ (org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011, p. 12-55.

WHITE, Hayden. **Metahistoria**. La imaginación Histórica en Europa, en el siglo XIX. Buenos Aires, 1998.

WOODS, John. **The Logic of Fiction**. Monton: The Hague, 1974.

ANEXOS

SOBRE A PERSPECTIVA DE LEITURA DOS PRESENTES ANEXOS

Tal como suscitado desde a introdução, a seção de ANEXOS tem incumbência relevante para a leitura e, conseqüentemente, para o então acompanhamento dos resultados conquistados até esse estágio desta dissertação. Mais do que se reservar ao acúmulo de informações tomadas como elementos secundários – para alguns, apêndices pouco producentes – ou mesmo representar estruturas dispensáveis, a proposta é que, aqui, os conteúdos favoreçam, efetivamente, o entendimento do raciocínio tomado pelo investigador. A ideia, portanto, é que, por meio deles, haja a irrigação de novas *sendas* para os estudos da poética bajoniana.

Para fins de elucidação dos leitores, reforça-se que os ANEXOS 1 e 2 estão atrelados diretamente à entrevista realizada com Cristina Bajo, entre os dias 23, 24 e 31 de agosto de 2014. Para orientar a conversa com a escritora cordobesa (não permitindo que o fascínio despertado pela romancista fosse maior do que os interesses nevrálgicos do estudo) foi realizado, inicialmente, um roteiro (ANEXO 1) de condução para a entrevista. A intenção, como esperado, era aproveitar a disponibilidade de Bajo para ouvir e esmiuçar questões concernentes aos apontamentos levantados pela dissertação. Obviamente, ao iniciar a conversa, o roteiro passou a ser introjetado ao longo de uma conversa fluida, mas muito consistente em relação à profundidade do que era tratado.

No dia 24 de agosto, contando com a presença da historiadora Ana Mulqui, Cristina Bajo permitiu a realização de uma conversa, baseada em um roteiro prévio de perguntas. Além de retomar temas já previamente levantados no dia 23, tomou-se o cuidado que a entrevista seguisse alguns dos tópicos relacionados à poética bajoniana e o seu diálogo com a historiografia e historiografia literária. Após horas de gravação (a partir de uma extensão em vídeo), toda a conversa foi transcrita (por isso, a explicação para que o conteúdo esteja, nessa seção, em espanhol) e designada nesta dissertação como ANEXO 2. Além das citações utilizadas ao longo de todo o trabalho, o leitor poderá acompanhar outros comentários sobre o processo de criação

literária de Bajo, além de anedotas e curiosidades que envolvem o romance estudado e os demais títulos que, em conjunto, são lidos como *La Saga de los Osorio*.

Por último, a presente seção também oferece um quadro especial com todos os personagens (entidades nativas e imigrantes) citadas ao longo da trama de *Como vivido cien veces*. O trabalho pretende revelar mais do que afinco e apuro aos detalhes da obra, mas, sem dúvida alguma, ofertar aos leitores uma espécie de paratexto para a mensuração do alto grau de detalhamento do romance no que diz respeito à ficcionalização do discurso histórico.

A partir daqui, apresentar-se-ão capítulos a parte para ratificar a relevância da continuidade de estudos no que diz respeito à poética de uma escritora cordobesa comprometida a incidir Luz – que vem do interior – nos estudos literários.

ANEXO 1 – ROTEIRO PRÉVIO UTILIZADO PARA MEDIAR OS ENCONTROS COM A ESCRITORA CRISTINA BAJO

UN TE CON LA REINA DE LOS OSORIO: El aroma de la historia argentina en una entrevista exclusiva con la escritora Cristina Bajo.

1. ¿Usted y todos sus lectores están de fiesta, verdad? En 2015, su primer libro, *Como vivido cien veces*, cumple aniversario de 20 años. Además de representar un marco en su carrera y vida personal, la novela es siempre nombrada por haber sido el primer *best seller* no publicado en Buenos Aires, cambiando de algún modo el mercado editorial del país. Además de todo eso, el título sigue despertando la atención de investigadores y lectores en todo el mundo, o sea, la historia se multiplicó... ¿El escenario parece perfecto para que uno hiciera una novela, no le parece? ¿Cuál es la sensación delante de tanta historia?
2. Después del *boom* de *Como vivido cien veces*, otros tres libros fueron publicados como parte de La Saga de los Osorio. En ese año, Usted sorprenderá a sus miles de lectores con el lanzamiento de la última novela histórica de la serie. ¿Cuál es el sentimiento al finalizar la Saga de los Osorio?
3. ¿Qué le representa a Usted ser una escritora de novelas históricas? ¿Le parece bien ser reconocida por ello?
4. Siendo escritora y argentina, ¿cómo historia y ficción se organizan en su trabajo? ¿Cree que la relación en los dos áreas es algo particular para los argentinos?
5. ¿Cómo es su proceso de investigación a los documentos históricos para la construcción de las novelas? ¿Hay alguna dinámica específica?
6. La novela histórica en la Argentina parece no perder el aliento. Además del nombre Cristina Bajo, solamente representando la provincia cordobesa, tenemos trabajos destacables de escritoras como Cristina Loza, Florencia Bonelli y Viviana Rivero. Quisiera yo que Usted hablara un poco más acerca de Córdoba como un epicentro cultural y histórico para la Argentina...
7. ¿Sería posible decir que la novela histórica producida desde Córdoba lleva algo distinto de las narrativas producidas en Buenos Aires, por ejemplo?
8. Muchos críticos relacionan la narrativa histórica como una especie de movimiento de revisión de la historia oficial. ¿Usted busca, de alguna manera, atender a esa expectativa en sus novelas o cree que tal responsabilidad debe quedarse en un segundo plano?
9. La Historia ha tenido cambios de perspectiva notables. Nombres como Peter Burke y Hayden White, representando nuevas escuelas historiográficas, pasaron a dar relevancia para la historia oral.

Increíblemente, esa dimensión posmoderna es bastante trabajada a lo largo de *Como vivido cien veces*, luego en el primer párrafo, fundamentada por Severa, una puerta voz negra. Además de eso, los relatos orales parecen siempre ganar la cocina como un importante escenario. Ese también es el espacio discursivo elegido por la señora para sazonar y tejer la obra *Elogio de la cocina*. ¿Cree que al escribir sobre eso, describiendo esos espacios, de alguna manera, usted también dimensiona la importancia de la historia oral, olvidada por décadas?

10. En la edición de junio del 2014, ha escrito una crónica en Rumbos titulada “En recuerdo de los míos...”. En ella, Usted reflexiona, emocionada con algunos pensamientos suyos, memorias de familia, sobre lo cuánto valió la pena dedicar una vida toda para estudiar su provincia, su gente y forma de vida. ¿Te sientes orgullosa por todo lo que es logrado?
11. ¿Ver el interés de investigadores más jóvenes, incluso los que no nacieron en Córdoba, pero que han elegido la ciudad como suya, es una manera de inspirarse aún más en las próximas historias?
12. Exactamente por ello, para charlar directamente con los más jóvenes, ha publicado *El guardián del último fuego y otras leyendas argentinas*. En la presentación de él, usted comenta sobre la inspiración de una cierta señora llamada Ciriaca Gómez, una de las personas, juntamente con su padre, que le han presentado lo mágico de las historias, de las leyendas que, como dice, “no son de nadie y son de todos”. ¿Cree que el tiempo que llevó viviendo en Cabana fue decisivo para haberse transformado en escritora?
13. En una entrevista a la teórica y escritora Mercedes Giuffré, la historiadora María Esther de Miguel dice que el interior es propiamente la Argentina, preguntándose, retóricamente, sobre qué es Buenos Aires entonces. De alguna manera, Buenos Aires y el interior (las provincias, lo demás del país) parecen rellenar espacios discursivos distintos. Como cordobesa, ¿le parece posible esa reflexión? ¿Le gustaría comentar algo sobre ello?
14. En otra entrevista realizada por Giuffré, la escritora María Rosa Lojo ha dicho sobre el hecho de que la Argentina parece ser un país en “desintegración”. Una alusión sobre la dificultad de resolver algunas dicotomías y de reflejar sobre los núcleos simbólicos del país. ¿Acaso tiene una posición semejante?
15. En ese sentido, ¿es posible decir que la dualidad sarmentina, la de la civilización y de la barbarie, el mito de sociedad blanca bajo el olvido y el silencio de muchos todavía cuesta por cicatrizarse?
16. Volviendo a su vida y sus decisiones particulares, ¿qué significa ser una escritora de novelas históricas, escribiendo a partir de la perspectiva cordobesa, o sea, en suelo cordobés?
17. ¿Hacer con que las mujeres sean las protagonistas de sus novelas es también una manera de dialogar sobre la historia a partir de otra perspectiva? ¿Se trata de dar voz a quien, por mucho tiempo, se quedó en el silencio (al menos en los catálogos oficiales de Historia)?

18. También sobre los recursos paratextuales de sus novelas, ganan destaque las tapas de cada una de las obras. En el caso de *Como vivido cien veces*, la edición de 1997 trae en la tapa una pintura de fines del siglo XIX, la Proserpina, del inglés Dante Gabriel Rossetti. El anacronismo parece legítimo, sobre todo para ofrecer a los lectores una perspectiva de una mujer que fue condenada por haber experimentado el amor prohibido. ¿Por curiosidad, como ocurre el proceso para elegir las tapas de los libros? ¿Usted hace alguna solicitud para cada una de las novelas o se trata de sugerencias de los editores?
19. La cita del Quijote no parece ser aleatoria. Además de aludir a uno de los grandes ejes del género en ámbito occidental, el trabajo cervantino, de alguna manera, ayuda a discutir sobre el concepto de lo real y lo imaginario, ironiza aquellas antiguas novelas de caballería que se decían “verdaderas”. ¿Luz Osorio podría ser, por lo tanto, un posible Quijote argentino, o mejor, cordobés?
20. ¿Y, al revés de gigantes disfrazados de molinos, la lucha sería contra quién? ¿Contra los asustadores discursos de la historia oficial?
21. Por último, ¿es verdadero decir que Cristina Bajo es, más que todo, una apasionada de la historia de su país?

ANEXO 2 – ENTREVISTA – CRISTINA BAJO (TRANSCRIÇÃO)

Phelipe Cerdeira: Me gustaría confesarte algo... En el avión, ya había leído casi como mitad de la novela *Como vivido cien veces*... Y yo pensaba, qué es eso, qué está pasando, qué va pasar con Luz, qué va a pasar con todos. Y, bueno, había como muchísimos personajes históricos que ya me sonaban, ¿no? Y yo tenía primeramente una duda... Pensaba, por primera vez que leí el libro, pensaba que los Osorio sería una familia ficcional, entonces, que Cristina los había puesto por cuestiones del plan ficcional, pero, después de mis investigaciones, fui y llegué al apellido Osorio... Fue, entonces, que descubrí que el apellido Osorio es un apellido importantísimo, sobre todo por cuenta de la fundación de Córdoba...

Cristina Bajo: ¡Claro! Y por eso lo tomé.

Phelipe Cerdeira: Exacto... Y estuve en el Archivo Histórico Nacional anteaer, incluso con mi alergia a full, porque me rinitis estaba terrible por el tema del polvo, y seguía buscando, seguía buscando como un chico. Y leí en las *Actas Capitulares* un nombre que se me rascó el cielo que era, bueno, el propio: lo de Damián Osorio.

Cristina Bajo: Y voy a decirte una cosa, porque que lo elegí a él. Porque en la Historia de Córdoba, en el principio de la historia de Córdoba, en la fundación de Córdoba, se funda en una traición y en un asesinato. Una traición a Jerónimo Luis, quien era un hombre excelente. Y, en un momento que los conquistadores eran famosos por los desmandes incontables. A Jerónimo lo querían, todo el mundo que trabajaba con él... Y más, él no tenía muchos de sus servicios si no les pagaba. Era un hombre correctísimo. Cuando llega a Córdoba, yo después, siguiendo la genealogía como le digo a Ana [refiriéndose a Ana Mulqui, historiadora y secretaria particular de Cristina Bajo], descubrí porque todos los que lo acompañara, todos, salvo dos o tres, lo venden a él, lo traicionan. O sea, no lo defienden. Cuando, en situaciones semejantes en la Argentina, en otras historias muy parecidas, que viene uno y quiere sacar aquí algún dado, se había puesto de acuerdo, todos que habían venido con ellos, lo defendieron, hicieron una constante al rey y se pudo dilucidar que la real cosa que había hecho no era esa, era mucho al revés, y los mataron... Los mataron de igual manera, es más: ni siquiera quisieron decir donde enterraron en Santiago del Estero. Bueno, quién fue el único de los pocos que se quedaron con él. Vos sabés cuáles fueron, porque no les dieron cargos: los Osorio. Entonces, y después, otro de los Osorio, Gonzalo, que era primo de Damián, es quien le lleva la parte del juicio que hace la esposa de Jerónimo, para recuperar todos los bienes que le habían quitado, y recuperar el nombre y la honra de Jerónimo. Entonces, dije éste es mi genio, mi gente. Por eso lo elegí a él. Era un paradigma que debería hacerlo. Y por eso que elegí a esos Osorio. Y por otro lado, descubrí que deberían ser muy amigos de los Cabrera porque al frente, desde la Plaza San Martín, donde está el Cabildo, estaba la plaza, en la misma manzana, estaba de la plaza uno de los Cabrera y de otro de los Osorio. O sea: si esa manzana se dividía en tres o dos vías de los principales, era porque eran "carne y uña" digamos, ¿no es cierto? Y ellos no se vendieron. En la familia Osorio, pongo en discusión las naturalezas de los individuos... Porque como vos vés hay dos hermanos. Y, como sabés, el otro hermano, Sebastián, es un tipo muy intelectual, un tipo muy sano, de carácter muy bueno, etc., etc... Pero un tipo que vive en otro mundo...

Phelipe Cerdeira: ¿Él era un típico francés, no?

Cristina Bajo: Era un francés, como ha habido muchísimos franceses entre nuestros intelectuales, cordobeses y en otras provincias.

Phelipe Cerdeira: Pero, si vos me lo permite, parece que Sebastián es un individuo muy característico de Buenos Aires...

Cristina Bajo: ¡Sí, lo es!

Phelipe Cerdeira: ¿No diría que es un tipo más porteño, incluso por el tema de la indumentaria, o sea, parte de la construcción y de la descripción del personaje es increíble, sobre todo porque, bueno, se nos presenta una historia que es una historia cultural, ¿no es cierto? La historia a partir de los gestuales, y, qué maravilla el contrapunteo de Córdoba, de las provincias del interior en comparación con lo que hay en el imaginario del blanqueamiento argentino que nos nosotros sabemos, ¿no?

Cristina Bajo: Claro, y al mismo tiempo, si vos te fijás, una dicotomía... No sé si dicotomía sería la palabra justa. Resulta que, Fernando que es más godo, o sea, rubio, alto y qué sé yo, es el más "argentino"; y, por otro lado, Sebastián que es más moreno, es quién es más europeo.

Phelipe Cerdeira: ¿Y acaso eso, quizá, se trata de una ironía? Al menos en mí lectura, si vos me lo permite...

Cristina Bajo: Vos sabés que, cuando yo los ví así desde el primer momento... Cuando yo empecé a formar los personajes, los invité, nacieron así, ya no podría cambiar más. A mí se me presenta un personaje con una cara, con un nombre, con una psicología y ya no hay manera de cambiar ese personaje.

Phelipe Cerdeira: Y sabés que leyendo la novela y buscando algunas perspectivas de lectura... Sabés que, después que uno escribe un libro, éste ya no es más del escritor...

Cristina Bajo: ¡Sí, él es de todos!

Phelipe Cerdeira: Sí, él pasa a ser de todos: de sus lectores y de los investigadores, ¿verdad? Yo te digo que la vi esa dicotomía verdaderamente como una ironía.

Cristina Bajo: Sí.

Phelipe Cerdeira: Es decir, cómo las cosas están tan bien hechas, de una manera que uno puede elegir leer una novela en el avión solamente para el entretenimiento, con placer, pero, en el caso de uno que esté investigando, son tantos detalles, tantas posibilidades, tantas cosas que van burbujeando, y burbujeando. Hablo de la estética literaria. Por ejemplo, a mí me encanta un personaje que, no sé qué les parece, que es Calandria, la mulata enamorada de Fernando. Bueno, yo apunté el nombre desde la primera vez que leí la novela y, por alguna razón, para mí, el nombre me sonaba. No sé, de verdad, como fue el proceso de construcción específico de Calandra, después, vos me lo decís porque me gustaría saber. Pero, te digo que fui a un libro que se llama *Imaginario argentino* y ahí encontré un personaje histórico, pero es un hombre que se llama Calandria.

Cristina Bajo: Eso no lo sabía yo.

Phelipe Cerdeira: Bueno, entonces, voy a enviarte los datos después.

Cristina Bajo: Ahora, te digo una cosa: Severa, la negra Severa, yo la inventé en el año 1957. Hace un año, más o menos, acá, hablando con mis alumnas, y creo que fue por Neli, me di cuenta que había puesto el nombre de una negra que yo la conocía desde chiquita.

Phelipe Cerdeira: ¿En serio?

Cristina Bajo: ¡Sí! Había una familia, y ahora me acuerdo porque salió la conversación en el grupo, los Notali. Era el ingeniero Notali, no me acuerdo dónde trabajaba, pero el señor era muy amigo de mi padrino y nos invitaron a visitarlo en Córdoba, y nosotros le invitamos a él, mis padres, a Cabana. Resulta que un día nos lleva y reúne los más chicos, que eran mis hermanos y yo, no más, y nos dijeron: “les vamos a llevarles a La Linda, porque allá hay una señora que va a contarles cuentos”. Llegamos a La Linda y resulta que era una negra enorme, y ella, la negra, había creado a Rosaura y a la madre de ella... Era muy común en las familias argentinas que a lo mejor se traspasaba las chicas, las trabajadoras de casa, y ya estaba jubilada, que entonces no había jubilación todavía, no estaba la jubilación, ha comenzado después... Y, entonces, tenían la muchacha en la casa, arriba le habían hecho un departamento, muy bien amueblado, todo, entonces estaba la negra ahí, con unos caramelos, vestida de negro, y nosotros nos quedábamos con ella para escucharle. ¡Era Severa la negra! Cuando yo escribo ahí, en ese libro [refiriéndose a la novela *Como vivido cien veces*], que Luz, durante la invasión de Quiroga, va a buscar a Severa, y describo un ambiente con un montón de santos, era la mesita que yo vi en la casa de ella. Ahora, yo le conocí a ella, pero no me acordaba del nombre, ¿viste? Cuando empiezo a hablar con ella, con mi alumna, en el año pasado, me puse a pensar en ese recuerdo, y me acordé que esa negra se llamaba Severa. O sea: tardé, ¿cuántos años, cuarenta años para descubrir que había sacado el nombre del personaje de una mujer que le conocí, una memoria mía.

Oye, yo no tenía aquí un buen libro de Geografía de Córdoba... Porque tenía unos libros de Geografía argentina, pero de Córdoba salía tres líneas. Entonces, dije, bueno, a la esa zona ésta, tengo que poner ese nombre, ese nombre, ese nombre... Cuando realmente conseguí tener contacto con los mapas, que me llegaron... Un mapa de 1928, pero que tenía todavía los nombres de aquella época de la colonia, como esa Ferro Muerto, todas esas que había... Ahí descubro que la laguna que invento yo, que se llama las Corsuelas, existe esa laguna, pero se llama La Corsa. Un amigo mío, que estaba en Nueva York, y le mandaron un libro con mi hermano, me digo “esa debe ser la estancia de mi abuelo que estaba por esas zonas y se llamaba El Algarrobo. Y después, la Serra de las Peñas, que me gustó el nombre, porque yo pensaba en una población que hay por acá, yendo por el norte, resulta que hay una Serra de las Peñas allá. Yo te digo que encontré en las *Actas Capitulares* una María Osorio que vivía ahí. ¿Y por qué le encuentro? Porque resulta que el gobernador de Córdoba le dice a esa María Osorio el año 1600 y pico, que iba a venir un virrey y que va a pasar por ahí, que lo tiene que atender en su casa. Es una estancia en aquella zona, y, ¿viste?, se llama María Osorio. Entonces, era así... ¡Era mágico! Pero a mí me han dicho, Reina Carranza me dijo, ella me pasó un libro con algunos, digamos, de los hechos, ella suponía que podrían haber sido así, y que después descubrieron que fueron así, ¿no es cierto? Eso es una cosa que pasa con los escritores, porque tenemos como una vinculación con lo que se puede llamar “energía colectiva”, creo que es así.

Phelipe Cerdeira: Bueno, estábamos hablando acerca de Severa, y Severa es, de alguna manera, algo que forma parte de una sección de mi disertación... Te digo eso porque me parece muy especial empezar la novela con el verbo iluminar, ¿no? Y con una especie de una descripción de un cuadro increíble. Y más: estábamos hablando de una persona, un personaje, que es negro y está en la compañía de Luz Osorio. Y

esa persona negra es la responsable formar toda la concepción sobre cuál es la historia de los Osorio. Y eso me pareció, además de una estrategia para trabajar con lo que ya hablamos de la historia oficial, estamos hablando, entonces, de un discurso desde la perspectiva del negro, de quien está en el olvido y en el silencio por décadas en Argentina, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: ¡Sí, verdad!

Phelipe Cerdeira: Hago esa digresión para acercarme de trabajos como el que fue hecho en la obra *Buenos Aires negra*.

Cristina Bajo: Sí, lo conozco.

Phelipe Cerdeira: Cito esa obra porque no se trata exactamente de la perspectiva de Buenos Aires, sino también de lo que ha pasado en otros sitios.

Cristina Bajo: Trata también sobre los negros de Córdoba.

Phelipe Cerdeira: Exacto, me lo parece tremendo. Digo todo eso, entonces, para decirte que esa me parece también una curiosidad y un punto determinante en tu novela *Como vivido cien veces*. O sea: tratar y construir esa perspectiva que no es igual a la mirada hegemónica, con el destaque para esa fundamentación a través de las manos de los negros. Y es eso que quisiera preguntarte, Cristina. Porque todo lo que se relaciona a las herencias de los Osorio pasa a través de Severa, ¿sí?

Cristina Bajo: Sí, verdad. A pesar de su muerte, sigue teniendo relevancia. Incluso, en el penúltimo libro, acaba siendo el referente de Luz, de Ana, de Edmundo, de varios de ellos. Y, fíjate, ella ya, hace un montón de años, es muerta.

Phelipe Cerdeira: ¿Podríamos decir que se trata de hablar de esa historia, que es la historia oral, de esa otra concepción de historia que forma parte de esa búsqueda ubicada en la postmodernidad, de las contribuciones de historiadores como Peter Burke, Hayden White, de esos representantes encargados de desacralizar la historia con H mayúscula? ¿Se trata de eso?

Cristina Bajo: Puede que sí, pero vos sabés que no creo haber sido consciente de eso. Lo que yo, sí, tenía conciencia era que quería escribir una historia no contada desde el punto de vista de la historia oficial, tampoco una historia contradictoria de la historia oficial, sino la historia como le vive la gente común. Porque la historia de la gente común le vive de una manera muy distinta, ni el ideólogo que te dice que la vida fue así, ni el otro, ampliado en el pasado, que te dice que esto fue asá, tienen razón. La única razón la tiene las leyendas... Yo siempre digo que, si, a mí me enseñan los historiadores, que tal cosa no pasó, pero una copla de la época me dice que sí pasó, me creo en la copla y me voy... Porque los historiadores necesitan los documentos que a veces no están, sobre todo de cuando si se trata de gente del pueblo... El pueblo sabe que le pasó a él. Va a contar sobre lo que pasó. O sea: ésta copla es real.

Phelipe Cerdeira: Perdóname, estoy (re)acostumbrándome a vosear contigo.

Cristina Bajo: Quisiera hablar una cosa... Los libros a los cuales te refieres tú... Porque descubrí, a me costaba el voseo para estos libros, pero, muy temprano descubrí una cosa que Lugones dice en una nota que él hizo para un diario, hablando sobre el habla del cordobés que hasta el principio del siglo XX, el cordobés usaba el tú.

Alumnas de Cristina: [sorpresas] ¿En serio? Pero utilizamos el vos hace mucho.

Cristina Bajo: Claro, después se masificó muchísimo el vos, pero hasta principios del siglo XX, hasta los primeros quince, veinte años del siglo XX, todavía hablábamos en general de tú. Por lo menos las clases más o menos, digamos, clase media, clase más alta o estudiosa. La clase más baja, como podían ser, encontrábamos en la región de Abrojal, era igual a la realidad de los negros que habían sido esclavos acá, tenían otros léxicos totalmente distintos, donde ni siquiera el vos era exactamente lo que conocemos. Porque se mezclaban tres o cuatro formas creadas. Entonces, te digo que puedes seguir tratando de tú. Yo todavía para escribir, incluso para tratar a gente que no le conozco, me sale más el tú que el vos.

Alumna de Cristina Bajo: En el último librito de Prudencio, ¿no hay un capítulo que habla del voseo?

Cristina Bajo: ¡Sí! Es que Prudencio adora el voseo. Prudencio lo adora porque dice que es la forma hispánica de hablar (risas) De hecho, para mí, el voseo no está tanto en el hispanismo, sino en un habla popular, popularizada, ¿no es cierto? Bueno, y él indudablemente todos nosotros lo llevamos bien. Pero los orígenes tanto de lo que yo pienso, como de lo que él piensa [refiriéndose a Prudencio] son absolutamente distintos. El de él es más elitista, el mío, en ese sentido, es más populista, ¿no es cierto?, más popular. Yo creo que es una forma de habla del pueblo que se terminó imponiendo; al revés, él piensa que es un gran idioma, y cada vez sigue siendo así en el mundo, el español. Más que el inglés está hablando, en ese momento está muy ahí, de alta. Es una forma de reivindicación hispánica. Un muchacho amigo mío, se va ya hace bastante años, veinte, treinta años... El muchacho es de descendencia judía y fue por primera vez a Israel y cuando vino yo le dije “¿y allá como hiciste vos?, vos no sabés hablar hebreo”. Y él me dice, “no, pero nos entendimos en español, ¡vos no sabés la cantidad de judíos que hablan en español!”. Pero, fíjense ustedes que la profesora Campra, de la Universidad de Roma me dijo, un día me hizo una corrección porque nosotras también somos amigas de toda la vida... Es que me dijo: si vos estás en España, habla del castellano, pero, si estás fuera del país, se habla de español. Porque Castilla impuso en toda la península su habla, en cambio, ya acá, los que vienen con una cosa ya mezclada, hay que tratar de español. Pero que cada uno siga con sus propios términos. Bueno, sigamos porque si no cerramos ese taller hermoso, ¿sí?

Phelipe Cerdeira: A muchos escritores les cuesta decir que escriben novelas históricas, que están encasillados en esa designación. Y eso me parece un prejuicio, ¿no?

Cristina Bajo: Sin duda, un prejuicio. Un prejuicio intelectual.

Phelipe Cerdeira: Verdad. Quizá algo que se pase en el ámbito de la academia. Saben que hay una profesora muy importante en Brasil, una experta en el tema, una doctora, incluso que es mi tutora en la Maestría, que se llama Marilene Weinhardt, y ella trabaja con el tema de la novela, de la ficción histórica. Y ella siempre dice algo muy relevante: “una novela tiene que ser, ante todo, una buena novela. Si es histórica o no, eso es otra cosa...”.

Cristina Bajo: ¡Es otra cosa!

Phelipe Cerdeira: Exacto, ¡es otra cosa!

Cristina Bajo: Yo estoy totalmente de acuerdo.

Phelipe Cerdeira: Carlos Fuentes, en un libro que se llama *Geografía de la Novela*, él dice que los argentinos son “legítimos descendentes de los barcos”, sobre todo para decir sobre el tema de la importación cultural...

Cristina Bajo: Claro.

Phelipe Cerdeira: Se trata de una mención a todos los que vinieron en el siglo XIX para construir un país. Y me parece que esa herencia, más que todo, ha posibilitado traer, juntamente con la mar, poéticamente hablando, una búsqueda interminable, y me parece que éstas es una característica de lo argentino. Y te pregunto a vos, Cristina, ¿no te parece increíble llegar a Córdoba, en una librería, y, en una repisa especial reservada solamente a las novelas históricas, descubrir una infinidad de títulos y escritoras?

Cristina Bajo: Y verás que muchas escritoras son cordobesas, nacieron acá. Te digo que Mabel Pagano tiene también algunos libros muy lindos. El último se trata de la mujer de López, Elisa Lynch, se llama *Una irlandesa en Paraguay*. Eso te lo puedo conseguir, incluso. Después hay algunos de las heroínas de acá, las heroínas del sur, o sea, ella ha tomado mucho las historias de las mujeres, porteñas también. Ha hecho la biografía de Jerónimo Luis de Cabrera, el fundador.

Phelipe Cerdeira: Y es raro, ¿no Cristina? Porque estamos hablando de una calidad expresiva, de autoría femenina y, en gran parte, de una producción desde las provincias. Otro ejemplo les doy, ahora pensando en lo que se produce en Buenos Aires... Yo tuve la oportunidad de conocer a María Rosa Lojo, quien es una amiga tuya, ¿no?

Cristina Bajo: Sí, sí, es una amiga mía. Ella me habló de vos.

Phelipe Cerdeira: ¿En serio? ¡Espero que cosas buenas! [risas]

Cristina Bajo: ¡Sí! [risas]

Phelipe Cerdeira: No sé si todavía ya se han dado cuenta, pero el año que viene, el 2015, será un año muchísimo especial, ¿verdad? Les refuerzo: el 1995, una señora ha publicado por primera vez una novela. [risas] Y esa novela fue el primer *best seller* en Argentina que no fue publicado desde Buenos Aires.

Cristina Bajo: Es cierto.

Phelipe Cerdeira: Y esto, me imagino, es una emoción. Estar aquí es, más que todo, un honor, no simplemente porque estamos hablando acerca de un libro que es interesante desde el punto de vista cordobés, sino de una novela que ha cambiado, incluso, la historia del mercado editorial argentino.

Cristina Bajo: Sí, verdaderamente.

Phelipe Cerdeira: Yo quisiera escucharte un poco sobre ello, sobre tus sentimientos acerca de eso, ¿cuál es la sensación en el momento de cumplir el aniversario de veinte años de la publicación de *Como vivido cien veces*?

Cristina Bajo: Bueno, te digo que todavía no me había percatado de toda esa historia. Me di cuenta después. Tengo que pensar... [risas] Sí, verdaderamente, estuve pensando, estoy pensando en todos esos días, porque ahora, ¿hoy, qué día es, 23? [preguntando a todos que estaban en la charla] Les digo que el 27 de julio lo presenté

[refiriéndose al libro *Como vivido cien veces*] de 1995 por primera vez. Porque, vos sabés, he pasado una época muy mala, y, según la numerología, en este momento estaba apoyándome en el horóscopo, en, cómo se llama, en las runas, en un montón de cosas [risas]. El libro de numerología me decía por un lado que el número 7 era un muy mal número, ¡y el mío daba todo 7! [risas] Entonces, nací el día 17, en el año 37, bueno, había un montón de cosas que se me complicaba con el 7. Y decía que la única forma de romper con ese hechizo era pasar algo con eso 7 para cambiar el destino. Mira, me enfermé, primero fueron los 8, esos son los números: me enfermé el 31, se suma, queda 4, la mitad del 8, del mes de agosto, que es 8; me internaron a las 8 de la noche; me sacaron, varios días después, a las 8 de la noche de vuelta; o sea, un montón de 8 metían en el promedio. Pero, mientras tanto, yo que estuve internada por un ataque del corazón, muy mal, creían que me moría, la única que creía que no se me moría era yo [risas] Claro, a raíz de eso, este muchacho que me saca por primera vez [refiriéndose al editor de Boulevard], que es del Boulevard, y decide con su esposa sacar mi libro. Cuando yo revivo, me dice que, la esposa de él es psicóloga, psicoanalista... Y me dice “¿qué pensaba mientras todo el mundo te le decía que iba a morir?”. Yo le decía: “pensaba que mis hijos me habían visto toda la vida sentada delante una máquina de escribir y no tienen la negra idea de lo que yo estaba haciendo”. Entonces, ahí, ellos deciden publicar mi libro. Hicieron una fuerza muy grande porque yo no tenía editorial, ni nada. Eso era una editorial de maravilla [apuntando hacia el sello de la editorial Boulevard en la tapa del libro sobre la mesa], o sea, inventada. Un nombre inventado para no poner edición del autor. Yo no la pagué, la pagaron ellos junto con un montón de amigos de Córdoba, que compraron el libro adelantado. Un amigo mío decía “que era el único caso en Argentina que yo conozco que se compra un libro sin conocer la escritora, sin saber el tema, y se paga adelantado. [risas] Pero, con eso, todos mis amigos consiguieron que saliera mi libro. Recién después me doy cuenta que presento el libro, el 27, termina en 7, en la Calle 27 de abril, a las 7 de la tarde; y, en la Calle 27 de Abril, la Biblioteca en el número 327.

Alumnas de Cristina Bajo: ¡Qué casualidad!

Cristina Bajo: O sea: ¡todo era 7! ¿No cierto? Si vos tomás sólo el último número, todo era 7. El mes 7, entonces, ¿viste? La hora 7, el día 27, la Calle 27 de Abril, todo era 7. Y después no sé qué pasó con mi peluquero que también salía el 7. [risas] ¿Qué importante ahora acordarme del peluquero, no?

Alumana de Cristina Bajo: ¡Es que te cobraba 7!

Alumna de Cristina Bajo: ¡Es que cambió de suerte!

Cristina Bajo: ¿Me entendés? Ahí cambió la suerte. Entonces ahí es como si la vida hizo una vuelta. Y, bueno, a partir de eso era cómo ser la primera edición que para Córdoba a nosotros nos dijeron que no hiciéramos más que 800 libros ó 300 libros. Porque más o menos se vendía la mitad, cómo se llama, y el resto se le regalaba a los amigos. Pero resulta que nosotros seguimos vendiendo las tarjetas, es decir, nosotros no, mi amigo y mi amiga, estábamos vendiendo en tarjeta y comenzamos con 600. Entonces pensamos, “no vamos a tener más libros para llevarlos a la librería”. Entonces combinamos que nos mandaron 700. Entonces, continuaron a subir, y terminamos haciendo una primera edición, tengo una idea, de como 1200 libros. ¡Se acabó en tres días! [risas] Crea en que te digo, en menos de una semana se acabó. Entonces, antes que se acabara, yo les decía “ay qué lindo, se está vendiendo tan bien, qué maravilla”. Entonces yo decía, “ay Dios no quiero abusar, pero qué lindo sería sacar una segunda edición. A la noche, bueno, el otro día, llamara Javier y me decía “Cris, se me acabó la edición, vamos a sacar la segunda”. Me pasó lo mismo

dos o tres veces, hasta que llegamos a la quinta edición. [risas] Pero todo en un año, o menos de un año. Y que sepan que en Córdoba no había un libro que se vendiera de 1000 ejemplares, porque en Córdoba, los autores cordobeses se hacían ediciones generalmente chicas. Por otro lado, no te lo querían poner en la vidriera porque nuestras tradiciones eran muy clásicas, de provincia. Yo conocer qué lo quería para la tapa de mi libro. Lo qué quería para la tapa de mi libro era cuadrito del padre Prater que había pintado sobre la Compañía de Jesús, chiquito así [haciendo gestuales para demostrárselo a los oyentes el tamaño chiquillo del cuadro]. Entonces, iría ser el cuadrito y el título. Y Javier me dijo “¡No! ¡Eso no!”. Le vamos a hacer una tapa que todo el mundo crea que es una edición española. Y cómo a mí me gustaba esto [apuntando con el dedo la tapa del libro *Como vivido cien veces* con el retrato *La Proserpina*, del pintor inglés Dante Gabriel Rossetti], y cuando yo estuve enferma, ellos me regalaron un libros de los tres rafaelistas, mientras yo estaba enferma, que me internaron tres veces en menos de seis meses, me internaron tres veces... Bueno, la última vez, estaba muy mal, y me pasó una cosa muy impresionante. Fue que, a la media noche, llegó, no me podrían parar el taquicardia, para como, con muy mal idea, me había acostado en la sala de, cómo se llama, de terapia intensiva. Yo no podría estar si no de ese lado [haciendo referencia sobre la posición que podría estar en la cama]. Y acá tenía la máquina que saltaba para todos los lados [refiriéndose a la máquina que registra la pulsación]. O sea: cuánto más yo la veía, más saltaba la máquina. [risas] Entonces, vino una doctora que le encontré, por eso que resulta quien era, no les estoy mintiendo, y seguramente había una razón muy lógica para que yo no supiera quién era, porque había mucha gente que tratara conmigo. Y me dijo, bueno, me tomó eso, me tomó eso, ¿qué se yo? Se puso la cosa en el bolsillo y me dijo: “bueno, acá te quedan dos cosas. Ya te doy todos los remedios que te ponemos dar, más por vos no podemos más hacerlo. Vos ahora tienes que decidir. ¿Querés presentar tu libro? ¿Querés ser feliz con una edición que están haciendo tus amigos o prefieres morir? ¡Vos decidís!”. Se fue y me curé. [risas] No, me curé porque, voy a escribir en un librito chico, si no en ese, en el próximo, creo que en éste ya está, que se llama *La mano de Orfelía*. Yo tengo que parar esto. Siempre creí que se cura más con la cabeza que por otra cosa. Entonces, me acosté, cerré los ojos, y empecé a pensar en los cuadros de esto [refiriéndose a Dante Gabriel Rossetti]. Y me acordé del cuadro de Orfelía, acostada, llena de flores por todos los lados, muerta. Entonces me imaginé, quiero lo de Orfelía, pero al revés quedarme muerta que estaba cómoda ahí, me levantada, me trepaba por los florines y me empezaba a caminar. Cuando volvieron en la mañana siguiente, todo andaba bien. Nunca sé explicarlo bien. Le pregunto a las chicas, les explico eso de que nadie sabían quién era, por qué, porque era de la noche y todas las que trabajaban conmigo, trabajaban de mañana, no tenían ni la media idea, de quién era esa persona. Pregunté a un montón de gente y nadie me supo decir. ¿No es cierto? Podríamos pensar dos cosas. Podemos pensar varias cosas de eso. Y eso fue la gesta de ese libro.

Alumna de Cristina Bajo: ¿Y cómo pasó a Buenos Aires, Cristina?

Cristina Bajo: Bueno, pasó a Buenos Aires porque ahí también es como los ángeles me guiaron. Porque Clarita Días, que fue una persona que tuvo mucha importancia en mi vida, porque me relacionó con la gente de *La Nación*, me relacionó con Gloria Mitre, con un montón de gente, me presentó a mucha gente de Buenos Aires, de la alta sociedad de allá que eran los primeros que te compran las novelas históricas porque les adoran las novelas históricas. [...] tienen muy buena predisposición para leer las novelas históricas. Compran todo. Si es bueno las encantan, y si es malo, las leen también con gusto, y a lo mejor no las recomiendan, pero también las leen. Entonces, ella me abrió ese camino. Pero, aparte de eso, Javier y Silvia fueron a Buenos Aires, se presentaron en *La Nación*, que no sabían nadie quién era meramente ellos, y se presentaron a una chica cordobesa, quien no le quiso dar, no voy a decirles el apellido

de ella porque la van a conocer, no le quiso recibir el libro. Y él [refiriéndose a Javier] dijo: “Yo no te pido que hagas nada con este libro, lo único que te pido es que lo leas y si te parece que es digno de llevarlo el apunte, que lo pase a alguien”. Bueno, resulta que ella lo leyó y le encantó. Y, entonces, se lo pasó a Gudiño Kiffer [periodista y escritor argentino]. Pero, a todo eso, Clarita le había llevado el libro a Gloria Mitre, de la familia de los Mitre, de *La Nación*. Y la Gloria Mitre se presenta ante Gudiño y le dice: “Gudiño, este libro te va a encantar”. Porque había sacado un libro histórico de la época de Grecia Antigua muy lindo también, se llama *El príncipe de los lirios*. Y le dijo: “Te vas a encantar”. Entonces Gudiño dijo “No, si dos personas inteligentes y que yo confío mucho en ellas, me lo dan...” Y Gudiño me sacó una nota así [haciendo a través de gestuales referencia al tamaño relevante de la nota escrita por el periodista] en *La Nación*, que no teníamos ni idea.

Alumna de Cristina Bajo: ¿En el año de 1995?

Cristina Bajo: Eso fue en el 1996. En el 1996, cuando ya sale el 1996, o principios de 1997, ya en ese momento mí hablaban las otras editoriales, para querer comprarme el libro.

Phelipe Cerdeira: ¿Los derechos?

Cristina Bajo: ¡Sí, los derechos! Me habló Emecé primero. Yo creía que era un chiste de un amigo mío, porque éste me llamó por teléfono un día, es actor, cambia la voz, queda loco. [risas] Y me dice “¿Señora Bajo?”. Y yo le dije: “Sí”. Y siguió “Nosotros somos de la tarjeta...” ¿Qué sé yo?, una tarjeta importante de esas, tarjeta de crédito. “Y queremos hacer una compra grande de su libro...” Estábamos todavía en Córdoba. “Y te vamos hacer una compra grande de su libro para regalar a los clientes especiales...” Esos, ¿qué sé yo? Yo no me creía, y todo, pero parecía tan serio como hablaba, y me estaban pasando cosas tan maravillosas que yo lo creí [risas]. Hasta que de pronto se le quiebra la voz y yo me di cuenta que era él. Entonces lo garré y le dije: “qué hiciste, me ilusionó, yo lo creí”, y nos reímos juntos, no nos peleamos ni nada [risas]. Ahora, hablando en serio, dos días después, me llama una señorita, que se llamaba Güiraldes como el gran escritor, Ricardo Güiraldes, y a mí me parecía que era invento eso. Entonces, me dijo “soy de Emecé”. Y yo le contesté “Ay, ¡sí!” [risas] Y ella se quedó callada, cortada. Entonces ella vuelve a decir “Me llamo Mercedes Güiraldes”, que, viste, es una persona muy conocida. Entonces pensé “esto es un cuento”. [risas] Entonces ahí me empecé a decir irónicamente “¿No me lo digas?” [risas] Y le contesté riendo: “¡Yo me llamo Martín Fierro!” [risas] Y ella me dijo: “¿No crees que soy yo?” Y yo le dice: “Déjame tu teléfono para que yo pueda llamarte y tener certeza que es de alguien verdaderamente de Emecé”. Y yo pedí después el número de Emecé en el teléfono y lo ví que era real, era de Emecé. Yo me quería morir. Esa vez no acepté porque me hicieron un ofrecimiento que a pesar de todo, no me parecía con ventajas, porque sería un contrato como para cuatro libros, pero por el precio de uno, además me pondrían fechas para eso. Y justo en ese momento nos hablan desde la Editorial Atlántida. Y con la Editorial Atlántida otra cosa muy dichosa también. Estuvo involucrado un señor mayor, muy respetable en el mercado editorial, no sé si se acuerdan del suceso editorial de *Raíces*. Entonces resulta que ese señor nos llama para decir que vayamos a Buenos Aires para conocer el editorial. Javier le dijo “yo no quiero ir a Buenos Aires, si quieren, vénganse para acá, vénganse a Córdoba”. Bueno, qué es lo que pasa con ese señor. En el avión, vio a una chica, sentada al lado de él, en la otra fila, que estaba leyendo mi libro. Se baja, cuando llega al aeropuerto de Buenos Aires para salir para Córdoba, ve que un libro cordobés, que nunca había estado en Buenos Aires, estaba en el aeropuerto. Sube en el avión y se encuentra con esa chica. Baja en el aeropuerto de Córdoba y ve en la vidriera varios libros, entre ellos, mi libro. Se toma un taxi y el taxista tenía el libro mío. [espanto de

todos los oyentes] Por eso te digo, eso es una cosa rara. Porque una, dos, tres cosas pasa, pero cuando son muchas parecía tan genial. Cuando él viene andando por la calle para llegar a la editorial de Javier ve unas chicas, leyendo y hablando, y una de ellas estaba trayendo mi libro en las manos, porque con esa tapa no pasaba desapercibido. La editorial estaba cerrada porque Javier no abría hasta las diez y él llegó acá a las nueve. Entonces, se quedó en un bar, que en ese momento estaba en la Calle Colón, cerca del Patio Olmos, se quedó en un bar abajo. Y allá vio a un señor mayor con un libro mío. Entonces, cuando Javier le dijo “lo que ustedes ofrecen nos parece muy poco”, él le preguntó “¿cuánto quieren ustedes?”. ¿Te das cuenta? O sea: ¿no te parece mágico?

Cristina Bajo: ¿No es cierto? Saqué un nota, yo creo que en *Página Dos*, que él puso de título *El tanque de la historia*. Entonces, él decía que la historia es como un tanque de guerra que avanza por un camino recto para él, y que no importa lo que se tiene por delante. ¿No es cierto? Entonces, hay siempre unos que quedan al margen, otros que logran saltar a tiempo, pero habían muchos que estaban para delante, que son aplastados. Yo veo la historia así, de esa manera, ¿te das cuenta?

Phelipe Cerdeira: Y me parece que siendo cordobesa y siendo argentina, más, siendo latinoamericana, de hecho la historia tiene un significado especial para vos, ¿no?

Cristina Bajo: Muy especial, muy especial...

Phelipe Cerdeira: Porque estamos hablando de un país que tiene Mitre como representante de la historia oficial y, por supuesto, muchísimas personas que han formado parte de esto, de ese proceso, ¿no? Pero, el tema de la ficción y de la historia, juntas, es siempre algo muy especial para el país, para la Argentina, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: ¡Claro! Y no solamente para el país, sino para Córdoba especialmente. Yo te digo que Córdoba es una de las pocas provincias donde los libros de la dicha historia se venden en las librerías de la calle, para el público común. En ninguna otra provincia, ni siquiera Buenos Aires... En Buenos Aires, vos tenés que ir a una librería que se dedique solamente para ello, o sea, no cualquier historia contada, sino algo con investigación histórica. Bueno, esos libros, salvo raras excepciones, no los encontrás en librerías comunes. Acá sí. Entonces, eso que estoy diciendo es una cosa del cordobés. Al cordobés es muy, muy importante la historia. Yo considero que hay historia novelada y novela histórica. La novela histórica es lo que hago yo, es lo que hacía Walter Scott. Los personajes novelescos son ficticios, es la gente común para la cual la historia no ha pasado conocimiento; y los personajes reales solamente hacen acciones de los personales reales, y normalmente no los doy, no los pongo diálogos, a no ser que sean diálogos anodinos, ¿no es cierto? Pero no les pongo tomando decisiones, mandando hacer eso, mandando hacer el otro, ¡no! Porque eso, de los personajes reales... Ese libro [refiriéndose a la novela *Como vivido cien veces*], en el inicio, no me dejaron traer ni las apostillas, ni las informaciones de los personajes. Ya en el último, cuando ya era publicado por Sudamericana, ya traía datos como “Fernando Osorio, qué sé yo, personaje ficticio, etc.” O, de otro modo, “General Oribe, es un personaje real, general uruguayo, responsable por la participación de la guerra equis, etc.” Yo acá [con la novela *La trama del pasado* en las manos], al final, ¿ves?, yo hice sumarse las apostillas. ¿Qué son las apostillas? Es una parte que yo hablo de una chica medio negra, pero no de todo, que vino trayendo, eso está en el tercer libro, a unas extranjeras a Córdoba. Maneja ella la conducción. Ese personaje existió, es la Montserrat. La mujer que alquila el coche era una mujer que tenía una cochería en Buenos Aires. O sea: todo eso es real. Y la maneja el coche es formada desde dos

personajes reales, dos mujeres que hacían eso. Entonces, yo les pongo las apostillas, en éste [refiriéndose *La trama del pasado*], como no tenía tiempo de hacer esas apostillas, y como lo que pasa en el libro es tan terrible, la matanza, y la forma de la matanza que hicieron, me refiero yo, además de la situación de las mujeres, le hice prácticamente una sola apostilla, nada más. Pero, en los otros, ¿ves? [refiriéndose a las otras novelas, *Territorio de penumbras* e *En el tiempo de Laura Osorio*] hay, por ejemplo, la información *Extraño oficio para una mujer*, que cuenta como manejaban el inglés, y todo eso. ¿No es cierto? Porque, a veces, no cree que tú lo inventas algo que todavía es real, solamente porque son terribles. Entonces, de esa manera, yo voy haciendo, formando toda la trama en eso. Y, volviendo, qué es una novela histórica y una historia novelada. Historia novelada es cuando vos agarrás un personaje real, y es lo que pasa con Mabel Pagano [refiriéndose al trabajo de otra escritora cordobesa], vos tomás, o lo que hizo también Reyna Carranza en el caso de *El jardín de Rosas*, tomás un personaje real y hacés todo a través de él. Yo eso no me atrevo a hacer. Y sabés que, en un momento, me ofrecieron pagar mucho para que yo hiciera algo de la vida de Margarita Güel, y a pesar que tenía muchos datos sobre el tema, no lo quise hacer. Porque yo no me atrevo a hacer eso, yo no me mete en eso. Sí, podría hacer un libro que pudiera contar sobre lo que pasa a ella, pero no me atrevería a hacer una novela histórica, por ejemplo, sobre la vida de ella.

Phelipe Cerdeira: Cristina, pensando en lo que habla la teórica argentina Mercedes Giuffré, en un libro volcado en el tema de la novela histórica argentina...

Cristina Bajo: Está muy lindo el trabajo de ella. Además, le conocí a ella, en el año pasado, hubo un encuentro, en el que muchas personas de todas las partes del mundo participaron, no solamente de América, sino también de España y de EEUU. Todos estaban ahí.

Phelipe Cerdeira: Lo interesante en el libro, habla que la novela histórica en la Argentina, por lo general, es como la tuya, o sea, uno no se atreve a hacer una historia novelada, sino trabajar con personajes ficcionales en el centro, qué sé yo, estamos hablando del héroe medio. Y con ello, llevar a lo largo de la trama algunos personajes históricos, sin transformarlas en héroes sacralizados. Y vos has nombrado a Walter Scott, qué bueno. Te digo eso porque, para mí, tus novelas no solamente ayudan a reflexionar y a entender un poco sobre la historia argentina, sino también para entender la historia literaria.

Cristina Bajo: ¿Sí?

Phelipe Cerdeira: Vos citás a Walter Scott y el hecho de que Walter Scott sea el escritor favorito de la pareja, o sea, de Luz Osorio y Brian Harrison, y desde ellos la trama se inicia, gana más fuerza, ellos se quedan más cercanos exactamente por esa coincidencia, te pregunto directamente: ¿se trata de una especie de homenaje, un recurso para nombrar a ese escritor que se considera el punto cero de la novela histórica?

Cristina Bajo: Sí y no. Sí, porque me encanta nombrar a mis escritores preferidos, como es lo que yo hago en la novela *En tiempos de Laura Osorio*, cuando Roberston se casa con Laura Osorio, deja escrito a mano un verso de Hemingway, ¿no es cierto? Y en general, yo siempre saco algo, que es lo que pasa con ese último [refiriéndose a la novela *Territorio de penumbras*], elegí cosas de Balzac, cosas de Dumas, etc. Y también de los poetas ingleses... Eso me gusta. Pero sobre todo lo puse porque me llamó la atención un librito que leí, y no sé donde lo tengo, pero lo tengo, donde hablaba todo los libros que se leían y lo que estaban, y yo los nombro en Los Algarrobos, por cuenta de la biblioteca del abuelo de Luz y de padre de Luz. Esos

libros son los libros que estaban en Córdoba en ese momento, y en Buenos Aires. O sea: no es que me gustaron y los puse. Es que estaban.

Phelipe Cerdeira: ¿Es por qué forman parte de la historia, entonces?

Cristina Bajo: Exactamente.

Phelipe Cerdeira: Y eso me parece perfecto. Y en *Como vivido cien veces*, en realidad, en todas tus novelas, hay un rasgo particular que decimos que son los epígrafes, ¿no?

Cristina Bajo: Sí. Eso lo hice siguiendo a la manera de Walter Scott.

Phelipe Cerdeira: Iba a preguntarte eso. ¿Se trata de seguir a una manera a un proyecto literario, ¿qué sé yo?

Cristina Bajo: Sí, se trata de eso. Porque quise hacer algo a lo estilo scottiano, o sea, quise seguir la novela clásica desde el punto de vista del siglo XIX. Ahora, Walter Scott, en general, busca sus epígrafes más bien literarios, en cambio yo, sabía que me iban a caer encima, todos diciendo “que eso no sucedió, eso no fue...”. Muchos de mis epígrafes, algunos son literarios, pero muchos de mis epígrafes son justo el tema que iba a tratar ahí, por eso nadie iba a echarme en cara diciendo que yo estaba alejada al pasado oficial, que practicaba una tontería.

Phelipe Cerdeira: Y a mí me encanta el hecho que haya empezado la novela con un epígrafe de la obra de Deán Gregorio Funes, y trabajas, incluso, semánticamente en términos del verbo, que los indios han debido ser libres... Ahí está una ironía perfecta entre el verbo ser y, en el otro punto, deber ser, ¿no?

Cristina Bajo: Claro.

Phelipe Cerdeira: Y tu trabajo, de alguna manera, acerca a uno de la manera de construir literariamente las cosas, ¿verdad? Y por curiosidad, dímelos, ¿los epígrafes, son puestos después que vos construís los capítulos, o empezas a escribir desde ellos?

Cristina Bajo: En general, te voy a decir que, en general, en el momento que yo ya tengo el tema del capítulo, empiezo a pensar en el epígrafe. Gracias a Dios, como se dice, bueno, te voy a contar... El libro de Luz [refiriéndose a *Como vivido cien veces*] cuando hay una fiesta, y Luz conoce a Harrison, por cuenta de un homenaje al general Paz, Edmundo tenía que decir un discurso político. Entonces yo pensé: “a quién le pongo”, tenía que leer a lo mejor un montón de ideólogos argentinos de la época para corresponder. Entonces dije que no, vayamos por otro lado. Y justo había acabado de leer una obra de Shakespeare, Orlando. Incluso no la había leído, pero sabía el tema. Entonces, dije, acá en Shakespeare tiene que estar. Yo simplemente abrí el libro y encontré el discurso para mi personaje, lo abrí, si no lo encontrara, iba a intentar con algún discurso de Julio Cesar, pero lo abrí y está ahí el texto. Entonces el personaje se burla de él, de Edmundo, porque tendría copiado el discurso.

Phelipe Cerdeira: No sé se ha pasado con otros investigadores, con las alumnas tuyas, pero, cuando volví a la novela, me quedé pensando una vez más acerca del tema del Quijote. Más allá de acercarse al canon, y, bueno, me parece coherente pensar que, si hubiera existido un libro en la biblioteca de aquel tiempo, la posibilidad de que fuera el Quijote sería muy grande, me parece que es una estrategia tuya para potencializar eso de pensar acerca de lo qué es ficción y qué historia, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: ¡Claro!

Phelipe Cerdeira: Y más que todo: de una ficción que hace con que uno se vuelva loco, ¿no? Que es lo que tenemos con Quijote, con el personaje de Cervantes. Hablo eso para preguntarte: podemos pensar que, en tu novela, en nuestra realidad, ¿Luz es como si fuera nuestro Quijote?

Cristina Bajo: Me parece que sí, es una especie sí de Quijote creo. Dentro de lo que es su rol femenino, me parece que sí. Exactamente.

Phelipe Cerdeira: Y desde el punto de vista teórico literario, hay una función muy importante al nombrar la obra cervantina por cuenta de lo que esa novela forma parte de la constitución y de la construcción del género de la novela, ¿no?

Cristina Bajo: Exactamente.

Phelipe Cerdeira: Y, Cristina, vos has comentado acerca de la tapa de la novela. Quisiera decirte que la tapa de esa edición, la del 1997 [refiriéndose al cuadro de Dante Gabriel Rossetti, *La Proserpina*], me encanta... Además de ser hermosísima...

Cristina Bajo: Voy a decirte una cosa rara... Mucha gente que la leyó, en la otra versión que era una tapa más grande, pensara que era cuadro mío.

Phelipe Cerdeira: ¿En serio?

Cristina Bajo: Porque tengo unas fotos cuando tenía esa edad, que son muy parecidas al cuadro. Yo no había dado cuenta de eso, pero me pensó a preguntar un muchacho, un amigo mío, que me conocía desde chica, como cuando yo tenía dieciocho años. Entonces, fui a buscar unas fotos y vi que teníamos alguna semejanza. Además de la historia de Proserpina que está, ¿no?

Phelipe Cerdeira: Eso, de hecho, el cuadro de Dante Gabriel Rossetti, *La Proserpina* es interesante también por ese valor simbólico. Tenemos que acordar que el cuadro es de alrededor de 1870. Y tengo que decirte que, mientras estaba leyendo la novela, y haciendo un dibujo en mi memoria, sobre todo por cuenta de la escena que describe Sebastián pintando el cuadro para Luz, me pareció que era como una alusión para el cuadro de Rossetti. Después pensé que había cositas que podrían estar hablando algo más... Tenemos el tema de los colores: el rojo de los federales y el azul de los celestes. El mito de Proserpina...

Cristina Bajo: Sí, está parecido con la historia de Luz.

Phelipe Cerdeira: Son muy dialógicos, ¿no te lo parece?

Cristina Bajo: Pero, sabes que no me di cuenta de eso. No me di cuenta inmediatamente.

Phelipe Cerdeira: ¿En serio?

Cristina Bajo: Me di cuenta mucho tiempo después. Aunque no lo creas, me di cuenta mucho tiempo después. Elegí el cuadro porque el cuadro me encantó. Y mucho tiempo después, cuando empecé a leer los mitos griegos, en un libro que yo tenía dos o tres libros, los tengo ahora... Y cuando empecé a leer el de Robert Grey, vi que Luz era Proserpina y no me di cuenta. Por eso te digo que tenemos muchas cosas que hacemos inconscientemente.

Phelipe Cerdeira: Quizá, además de formar parte de una memoria colectiva, eso es parte de una especie de memoria discursiva, ¿no?

Cristina Bajo: Es posible que sí.

Phelipe Cerdeira: Porque el mito de la Proserpina, de una mujer condenada por un amor prohibido...

Cristina Bajo: Quien es raptada y se va al infierno, que está volviéndose loca, ¿no es cierto? Y después es rescatada...

Phelipe Cerdeira: Eso, me parece, entonces, la sensación de vivir cien veces, ¿no lo es?

Cristina Bajo: Exactamente.

Phelipe Cerdeira: O sea: ese dolor que hace uno cambiar totalmente.

Cristina Bajo: Eso por un lado, lo pensé así. Pero, por otro lado, pensé justamente en cosas que nos pasan y que se repiten a cada un rato de años. Si vos te concentrás en la historia continuada de Argentina hasta los días de hoy, vos ves los mismo errores a cada tanto de años. Antes sucedía a lo mejor a cada treinta, o a cada veinte años, ahora ya estamos a cada cinco años. [risas] Seguimos cometiendo errores, errores, y errores. Es una historia que no termina de despegar. A veces pienso, quizá pueda ser por esto, que nosotros, desde que nos independizamos en el dieciséis, no hablemos en el siglo de Mayo porque igual a Prudencio yo lo detesto, ese avance de Buenos Aires sobre todas las provincias y ahí empezó esto. Pero, desde el dieciséis, nosotros recién como pueblo fuimos nos modificando por la mezcla de razas, con los indios, con los negros, con algunos ingleses que ya venían llegando acá, con otros que eran franceses, otra gente que venía de Chile o de otros lados. Nosotros empezamos a ser un pueblo, más o menos sólido, con cierta historia en común, aproximadamente para fines del siglo XIX. Pero, en eso momento, empiezan a venir los inmigrantes, teníamos que incorporar a otro pueblo... Después de llegar los inmigrantes italianos y españoles, empezaron a venir... Qué sé yo, yo me crié de niña, en Cabaña, con todos, la pobre gente que venían, los italianos y alemanes, sobre todo, que vinieron después de la Segunda Guerra Mundial. Entonces, tuvimos que asimilar a lo de ellos también. Y habían también llegado los judíos, pero los judíos, o mismo los árabes, por cuenta de la ascendencia española, estaban muy mezclados... O sea, no era una cosa rara. Pero después empezaron a venir japoneses, coreanos, los chinos y, hace unos siete años, los de Europa de Este. Entonces, ¿cuándo vamos a tener un imaginario colectivo? Si lo vamos creando día por día. Y dejo claro que no es que me parezca mal el hecho de que vengan, sino que ésta es una realidad. Lo que quiero decir es que vamos incorporando cosas nuevas que nos van trayendo los otros pueblos.

Alumna de Cristina Bajo: Y, Cristina, me parece que eso es una característica que está pasando en todo el mundo en ese momento. Yo me puse a ver el noticiero y pensé "qué lindo, estamos todos acá".

Cristina Bajo: Y por otro lado, ya no sé si ustedes se acuerdan, si se enteran de la cantidad de muchachos negros que vinieron de América Central para estudiar en la Universidad de Córdoba. Entonces, estamos incorporando cada vez más las culturas.

Phelipe Cerdeira: Y, volviendo al título, me parece interesante lo que éste representa, vivir cien veces, para una acción de revisión de la historia, ¿no es cierto? Esas cien veces que es como revisar, y visitar una vez más la historia. Me parece que cada

vez que uno va a leer la novela va a sacar cosas que el otro todavía no las accedió, no había se percatado en un determinado momento histórico.

Cristina Bajo: Claro. Lo pienso que los míos [refiriéndose a las novelas escritas por ella] son libros para que sean leídos dos o tres veces. Incluso porque hago varias lecturas y marcas secretas en los libros. Esas marcas secretas, que a mí me encantan, yo las dejo en un borrador y las armo después que lo terminé el libro. Yo cuando finalizo un capítulo vengo con la idea “acá viniera bien esto, allá viniera bien aquello”. No son cosas secretas en el libro, sino cosas que refiero y que me gustan. Te voy a decir una cosa... Estaba buscando yo, porque me habían dicho que había salido un texto sobre mí en algún lado y no sabían dónde, lo vieron en Internet, pero no sabían dónde. Entonces, empecé a buscarlo y, de pronto, veo un portal así, que decía algo mío, pero también de otros escritores, y leo un texto que yo digo “qué lindo el texto”. Y estaba aquí [apuntando al propio libro] (risas). Era un texto de mi libro *En el jardín de los venenos*, antes se llamaba *Sierva de Dios, Ama de la Muerte*.

Phelipe Cerdeira: A mí me gusta más, incluso, éste, el título original.

Cristina Bajo: A todo mundo le gusta más. Tuve que cambiar porque cuando me lo editaron en Europa, yo lo tengo editado en Portugal, en España, Grecia y Rumania. Y, cuando lo editaron, primero en España, salió en el mismo tiempo de un ensayo sobre una monja mexicana que se llamaba “Sierva de Dios no sé cuál”. Y el nombre de la mujer, la responsable por el ensayo, era algo como casi igual al mío, como Cristina Loza. Son dos nombres cortos, primero Cristina, después el apellido. Entonces, la editorial de allá me sugirió, me obligaron por contrato a cambiar el título. Entonces, decidí elegir un título que era uno de los capítulos de la novela. Quisiera hablarte acerca de una cosa: las tapas de mis libros, como yo ya vi que muchas editoriales te ponen unas tapas espantosas, puse, cuando hice el contrato con Sudamericana, una condición que quien elige las tapas soy yo.

Phelipe Cerdeira: Qué bueno que sea así, ¿no? Porque, por lo general, los editores, las editoriales se quedan con la posición de elegir la tapa y listo.

Cristina Bajo: Claro, claro. Pero, sabés que, yo me convencí de algo. La gente ya está también acostumbrada a reconocer mis novelas desde las tapas. A veces, se compran un libro porque ya hacen referencia a mi nombre. Entonces, con ese argumento, por cuenta de mis novelas históricas, tengo esa posibilidad de elegir yo. Y vos, te digo, mientras que vaya bien, cada vez pongo algo nuevo en las tapas. [risas]

Alumna de Cristina Bajo: Un tema que siempre te quise preguntar... Una de mis personajes favoritos es Misia Francisquita, que para mí es como la piedra fundamental de todo, hay vaivenes, hay desencuentros, pero siempre está. Me hace acordarme de las mujeres de mi familia, un referencial de apoyo, pueden pasar un montón de cosas, pero está...

Cristina Bajo: Yo creo que a todos los pueblos, descendientes tanto de españoles como de indígenas autóctonos, tenemos esas figuras que es esa mujer de la tribu, que no tiene puesto, no tiene título, no cobra sueldo, pero desde la última instancia decide se uno se va a la guerra o si no se va a la guerra, si cambian de lugar o no. Y eso es lo que tenemos mucho también en la cultura hispánica, ¿no es cierto? La mujer mayor, quien más o menos dirige la casa. Mi hermana menor tiene un dicho porque una vez me preguntaron delante de ella qué personaje me identificaba yo. Yo le dije que, en realidad, soy un poco Severa, soy un poco Fernando, o sea, soy un poco todos los personajes, cada uno de ellos tienen algo mío. Mi hermana estaba calladita

escuchando y de pronto dice: “ella empezó siendo Luz y ahora es Misia Francisquita”. (risas) Claro, porque no tenía veinte años, y ahora soy misia Francisquita.

Alumna de Cristina: ¿Y cómo la ves vos a Francisquita? [preguntando a Phelipe Cerdeira]

Phelipe Cerdeira: Para mí me parece también como una piedra central, pero sobre todo para representar la mujer, y la mujer cordobesa.

Cristina Bajo: Y acá las mujeres siempre mandaron.

Phelipe Cerdeira: Y, bueno, la historiografía y la historiografía literaria nos muestran que las mujeres cordobesas solían ser distintas de las otras, ¿verdad? Fueron siempre las más intelectualizadas...

Cristina Bajo: Los ingleses propios, en los registros de los movimientos que hacían en las provincias, dejaron registrados las costumbres distintas de las mujeres cordobesas. Por eso que lo digo eso también en el libro [refiriéndose a la novela *Como vivido cien veces*]. Más de uno de ellos, de los personajes, pongo eso en Harrison, dicen que las mujeres cordobesas son ideales para tomar el estado, que eran para casarse. Y aparte tenían cualidades, no les gustaban las porteñas, que eran muy lindas, muy sociables, pero decían que, en general, no eran cultas. Y si tocaban al piano o a la guitarra, tocaban solamente músicas sencillas. Por otro lado, en Córdoba, habían registros de mujeres solicitando a las personas que iban a Europa obras de Mozart o de Bach, ¿no es cierto? Y yo pongo en alguna boca de un personaje sobre la instrucción de la mujer. Las joyas no se muestran todos los días, solamente para un día muy especial. O sea: uno no puede andar haciendo ostentación de lo que es.

Alumna de Cristina: ¿Yo puedo hacerles una pregunta? [refiriéndose a Cristina Bajo y a Phelipe Cerdeira] Nuestra universidad, la que tenemos desde el 1613, una historia de 1918, donde unos parientes míos han estado arriba de los techos de la Facultad de Abogacía, está incluida en tu investigación esta influencia de la... Voy más específico: posiblemente vos vas a ver que hay personas que no son de Córdoba, pero que hemos venido a estudiar con diecisiete, dieciocho años y ya nos quedamos, nos casamos, tuvimos hijos, y porque nuestra universidad, me acuerdo de mi abuelo el 1930 dejó Jujuy y ya mandaba a sus hijos que se fueron médicos, dentistas, abogados... Esta otra parte de la identidad, que tiene que ver con la identidad...

Cristina Bajo: Mira, hay una cosa que nos distingue de toda América, de toda la gente... La cantidad de mujeres, en general en Córdoba, que sabían leer y escribir. Prácticamente toda la gente que llegó con Cabrera sabía leer y escribir. Cuando en ese momento en España el 30% sabía leer y escribir, y solamente el 10% eran mujeres, ¿te das cuenta? El padre Grenobio hizo un estudio increíble a través de las letras de las mujeres y todo eso, y el único lugar en la Argentina donde los patrones les permitían a las negras, y a veces las mandaban, pagaban el mismo profesor que iba para su casa para enseñar a sus hijos, le pagaban para enseñar a las negras también. Hay recibos de eso. Se les enseñaban también a las esclavas leer y escribir. Nosotros acá, Córdoba no fue una de las primeras en la secundaria, pero la primera universidad, antes de cualquier provincia. Cuando a principios de 1600, las mujeres y algunas negras en los conventos aprendían a leer y escribir, en 1808, 1810, o sea, doscientos años después, las chicas de buenas familias de Buenos Aires que iban a las mismas monjas de allá, no sabían leer, ni escribir. Solamente les enseñaban rezar, religión, modales, cocina, costura, no les enseñaban a leer y a escribir. Y nosotros desde los años 1600 les enseñaban. Yo me sorprendo con algo en Córdoba, como, por ejemplo, el tema de las monjas Teresas. Está registrado que ellas compraron en

monedas de plata, en pesos, la misma cantidad en libros. Entonces, bueno, hay una diferencia en comparación a los demás. Otra cosa muy linda es que la educación en Córdoba, no quiero decir que las cosas siempre fueron iguales, porque el tema de las injusticias sociales van y vienen. Pero, Córdoba empezó dando clases a los niños, juntos, indios y españoles, juntos. Indios y españoles, ¿te das cuenta?, en la misma clase, bajo un árbol, atrás del templo de Santa Cruz. Empezó así. Y otra cosa rara: Córdoba es la misma ciudad donde vienen a fundar con las mujeres, los hijos y otras damas, y ya traían un maestro para que sus hijos ya tuvieran instrucción. Eso te cuento acaso no sepas, porque siempre lo repito a mis alumnas. Yo sigo pensando que Córdoba es un lugar, dentro de la Argentina, único, privilegiado. Por todo las historias, por el colegio de huérfanos, etc.

Phelipe Cerdeira: ¿Quizá por todo ello Córdoba sigue teniendo una profundidad y una calidad en términos de producción de novelas históricas, no?

Cristina Bajo: Yo creo que sí. Sabés que, desde Buenos Aires, vienen buscar autores, escritores de Córdoba, sobre todo novelistas de novelas históricas.

Alumna de Cristina Bajo: También yo creo, como reflexión, si ustedes me lo permiten, es que todo eso hace pensar que esa calidad cultural y esa capacidad de convivencia a eso refuerza cómo y porqué nos levantamos en varias ocasiones por bases de conocimiento y también por cuenta de buscar igualdad, ¿no?

Cristina Bajo: ¿Sabés lo que pasa con el cordobés? El cordobés, bien o mal, no voy a decir que siempre tenga razón cuando hace de sastre, pero siempre tiene alguna razón para hacerlo. Bien o mal, no agacha la cabeza, no le metes el dedo a la boca, o sea: no le podés mentir, no le podés hacerlo creer que eso es así y quedar callado. Bien o mal, como te digo, reacciona.

Alumna de Cristina Bajo: Y también es importante que los que vienen desde afuera con conciertos, shows, dice que el público cordobés es lo más difícil de conquistar. No nos gustan los chistes estúpidos vacíos que los hacen, eso nos causa gracia, nos parece, incluso, patético.

Cristina Bajo: Y lo demostramos eso en el teatro.

Alumna de Cristina Bajo: Algunos espectáculos de Buenos Aires parecen que tienen un éxito total allá y, cuando vienen para acá, es una decepción. Porque a nosotros no nos divierten, entonces somos un público difícil de conquistar.

Alumna de Cristina Bajo: Lo que pasa es que somos únicos para los chistes, únicos.

Phelipe Cerdeira: ¿Les parece que esa institución y esa realidad cultural, de educación y formación histórica del pueblo, hace que pase en la sangre cordobesa algo raro... O sea, ayude a reunir todos los cordobeses alrededor de su historia?

Cristina Bajo: Creo que sí. Yo creo así que sea algo como un ectoplasma que esté sobre la ciudad, sobre los ciudadanos, en algunos más, en otros menos, pero que es algo como general.

Phelipe Cerdeira: Me acuerdo que, desde la primera vez que te escribí, cerré el correo con una frase de la novela que es un habla del personaje Sotomayor, para mí, la frase más fuerte de la novela, que dice que "es preciso no olvidar, doña Luz, porque los pueblos de mala memoria están condenados a la ignominia." Y a pesar de no estar relacionado a un personaje cordobés, es lo que me parece más cordobés, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: Pero él, el personaje, es un cordobés español. [risas] De verdad, creo que Sotomayor es un personaje que tiene ligaciones con la historia, con alguien histórico quiero decir. No me acuerdo más desde dónde, pero lo tomé de algún dato especial, porque casi todos los personajes míos están basados en algo que yo vi o que yo leí, son personajes como semirreales. Luz es una mezcla de Marieta Sánchez Thompson, de Juana Manuela Gorriti, y de Eduarda Mansilla. ¿Te das cuenta? Pero mezclada con dos casos de mujeres de acá de Córdoba, de Nueva Río Cuarto, que, en aquel momento, más o menos en una diferencia de setenta años, se casaron con indios. O sea: lo que inventé, lo inventé, pero ya había, de alguna manera, pasado. ¿No es cierto? Es siempre acerca de algo real. En general, bueno, casi todos los personajes tienen algo de un personaje real, que yo encontré y después lo amplié. Y Sotomayor me parece que, de alguna manera, lo saqué de la historia de Margarita Piñeda, pero me parece que era un personaje de Córdoba, España.

Phelipe Cerdeira: Y bueno, estamos compartiendo reflexiones solamente con mujeres... Una alumna tuya ha nombrado ahora al personaje misia Francisquita, fuimos y volvimos, y estamos hablando de la identidad cordobesa, y, de hecho, elegir para tus novelas siempre como protagonista a una mujer tiene una función muy especial en términos de revisión. Más que solamente de una revisión histórica, me parece que estamos hablando de una perspectiva cordobesa, ¿no? Hablo de algo que no es femenino, sino cordobés.

Cristina Bajo: Hay una cosa que es real, dicha a través de un personaje real, que está ahí, en la novela. Cuando Fernando está enfermo, y Severa, Calandria y Luz lo curan, éste ha perdido la batalla juntamente con Quiroga. Los otros vienen a buscar para llevárselo y las mujeres se animan y se ocupan de protección y todo. Uno de los oficiales riojanos, le dice a Fernando “por ahí me parece que las cordobesas son más despegadas que los cordobeses”. Y eso lo tomé de un registro de un oficial riojano, en esa circunstancia. ¿Y sabe cómo se llama ese oficial? Osorio con dos “s”. Después que me di cuenta. Lo encontré en un texto histórico.

Cristina Bajo: Yo hice una búsqueda acerca del apellido Osorio. Éste viene de osos. Porque eran de la zona de Asturias, donde había osos en España. Por eso de Osorio. Eso lo estuve buscando, después que elegí el apellido Osorio. A principio no iba a utilizar el apellido, pero, como comentada ayer [refiriéndose al encuentro realizado en el día anterior] lo elegí porque me parecieron así como un paradigma de la gente noble en el buen sentido de la palabra; no de nobleza, de títulos, sino de personalidad, de corazón... Ellos se comportaron con mucha nobleza, y mientras todos estaban arrebatando, vos te das cuenta por los títulos y las cosas que les dan, las propiedades con que se quedan, los cargos públicos que les dan... Y después que le entregan a Jerónimo [refiriéndose al episodio de traición al fundador de la ciudad de Córdoba] estaban arrebatando lo que podían, y esto hicieron nublar, ¿te das cuenta? Ellos se mantuvieron aparte, entonces, eso me pareció un acto de nobleza tan importante en ese momento. Por otro lado me encantó que Damián Osorio cuando llega a Córdoba trae libros...

Phelipe Cerdeira: Eso no lo sabía.

Cristina Bajo: Sí, trae libros... Creo que lo cuento a ver [buscando en uno de los libros de la Saga de los Osorio]. Está en el carácter de los Osorio.

Phelipe Cerdeira: ¿Entonces, se trata de un hecho histórico?

Cristina Bajo: Sí, es verdad. Vos no sabés las cosas que son verdad en mis libros, me refiero a la pesquisa histórica. No solamente la parte histórica: eso es lo que yo

llamo como “bordado”, que es lo que me encanta. En el libro de Luz [refiriéndose a *Como vivido cien veces*], hay un momento cuando ellos están en la estancia y le vienen un tipo, un irlandés colorado. Ese irlandés pasó por ahí, ese irlandés existió verdaderamente. Se llama como yo pongo ahí, era tal cual yo lo ponía y era un personaje que aparece en varios libros de ingleses que hacían el trayecto entre Santa Fe y Mendoza, llevando y trayendo cosas, y vendiendo y comprando cosas, y llevando cosas...

Phelipe Cerdeira: Es por eso que estoy buscando algunos libros que están en inglés, sobre todo para saber lo que ha pasado en Córdoba en ese momento, pero a través de otras perspectivas. Es interesante percibir, por ello, cómo tu trabajo de escrita es minucioso.

Cristina Bajo: Yo, qué sé yo, a mí me encanta ese trabajo de búsqueda, ese mi trabajo. Me encanta lo que hago. Acá pongo una cosa que es muy interesante [refiriéndose al libro *La trama del pasado*] ... Vos sabés que al principio a mí no me dejaron poner *Las apostillas*, ni hacer *El índice de personajes*. ¿Ves? Como dice acá [leyendo un fragmento de la sección]: “Calandria, bautizada Rosalinda, mulata, esclava liberta de la familia Osorio; mujer de Fernando, aparece en los libros anteriores”, no le pongo que muere, por las dudas”, “Calleja Fidel, español, comerciante”, este le puse, nombre de mi abuelo, y apellido de mi abuela, “Calleja Fidel, español, comerciante ultramarino; Laura Osorio le compra las telas y los adornos para su ajuar de casamiento”. Después pongo por acá, cómo ser, “Casacuberta, personaje histórico, actor de teatro; los datos que se dan sobre él, en ese libro, son verdaderos. Huye a Chile con Vicente Fidel López”, que es un historiador, “cuando entra en la ciudad las tropas de Pacheco y Oribe; algunos actores de su compañía se quedan en la ciudad”, que, de lleno, que no los iban a matar, porque eran actores nada que bien, los agarraron Mazorca, y los mataron a todos... Eso es verdad también. “Casalavilla, Euzebio, personaje real, legislador y jefe de policía de la época de López Quebracho. Durante las matanzas, Oribe ayudó abierta o solapadamente a muchos perseguidos”... Entonces, acá te voy diciendo quién es real y quién no es. Este “Casas, Hermógenes y Matos, sacristanes del Pilar, sepultureros que, en la época de Oribe, tuvo que hacer las tumbas comunes”.

Phelipe Cerdeira: Y ese trabajo, bueno, ayer estábamos hablando de los métodos y de la manera de escribir la que se acerca la dinámica scottiana. Y me parece el trabajo tuyo algo muy relacionado con el proyecto del escritor escocés, ¿verdad? Hay un trabajo inicial para ubicar a los lectores de todo el trabajo de pesquisa, de investigación...

Cristina Bajo: Sí, creo que sí. Si yo te pongo algo... El libro *Elogio a la cocina* me ganó el primer premio, el 2008 ó 2009, me dieron el primer premio a un libro ilustrado en Argentina. O sea: al mejor libro ilustrado. [...]

Phelipe Cerdeira: Aprovechando el hecho de que te has acordado acerca de la obra *Elogio de la cocina*, quisiera preguntarte algo importante... En la novela *Como vivido cien veces* hay varias escenas que se pasan en la cocina, ¿no?

Cristina Bajo: Sí, verdad.

Phelipe Cerdeira: Y, años después de haber escrito la novela, te has dedicado para componer *Elogio de la cocina*, como una especie de homenaje a todo lo que has vivido. ¿Te parece que la cocina es un escenario, un sitio fundamental para que uno hable sobre y de historia?

Cristina Bajo: Me parece simbólico, totalmente. Empecemos por una cosa: esa herencia la viene de mi familia. Papá, quien inició esa casa, que es lo más modesto que hizo porque no teníamos dinero, pero ha hecho una casa fabulosa (que, en la próxima vez que vos vengas, vamos ahí a hablar, ni que sea por ahí afuera), pero unos chalés que son de locura, que hasta los días de hoy los vienen estudiar de otros lados... Hay gente ahí de la Universidad de Córdoba que los han estudiado, por cómo están armados, por todo... La casa de papá, cómo decir, tenía un sentido increíble que lo tiene también, de una manera distinta, las casas coloniales, que es reguardar la intimidad de la familia. Entonces, la casa de papá había una parte que era totalmente para este quien llegara de ahí afuera, era un chalé. Esa parte no estaba conectada en absoluto con ninguna otra parte de casa que fuera íntima, como la cocina, los pasillos interiores, los baños de la familia, los dormitorios... Y había un jardín, una jalearía, que era para los invitados, y otra galería que era solamente para la familia. ¿Me lo entendés? Bueno, papá siempre decía que la habitación principal en una casa era la cocina, porque ese es el lugar donde se vive. Graham Green le llamo eso al *living*. Claro, Graham Green tiene unas obras de teatro fantásticas que se llaman *El cuarto en el que se vive*. Que se llaman *The living room*, que, en realidad, en inglés, que es eso: es el lugar donde los ingleses viven es en el *living* digamos. Ahí se lee, ahí se conversa, por ahí se toman el té, ¿qué sé yo? Pero los latinos preferimos la cocina. Entonces, todas las casas de papá tienen ese cuidado. La cocina mía tiene como 5 ó 6 metros de largo, ¿entendés? Aproximadamente. Casi todas las cocinas de la casa de papá ya es cocina-comedor. El comedor es para las visitas; la cocina-comedor era para la familia. Entonces, para nosotros fue muy importante esa habitación. Ahí, en el invierno, mamá nos... ¿Cómo te digo? Nuestra primera casa, vos pensás eso, yo nací el 1937, nosotros nos fuimos a Cabana... ¿Cuándo fue el terremoto impresionante en San Juan? El 1944, más o menos, en realidad, a fines de 1943. El 1944, entonces, nos fuimos a vivir en Cabana, quiere decir que yo tenía 7 años, más o menos. Bueno, allá, fuimos a vivir primero a la casa de unos amigos, que era un caserón viejo, muy antiguo. Era muy lindo, todo rodeado de un bosque viejo, con estanques por todas partes, un terreno enorme con estanques cubiertos... Estaba la casa abandonada y se la prestaron a papá hasta que papá terminara la casa donde fuimos a vivir nosotros después. Era una casa maravillosa y realmente para soñar con aventuras, con cosas así. Teníamos muchos estanques, y muchos estanques, y uno de ellos era francesa, le encontramos cuando mamá empezó a arreglar el jardín y, abajo de una mata con rosales entre trepadores llenas de flores, encontraron una glorieta francesa, ¡era para no creer! Entonces nosotros ahí jugábamos a poner el nombre a las fuentes, a estos estanques. Seguro que leyéramos *El estanque y los patos*, *La fuente y la pantera negra*, cuando leímos a *Mogly, el hijo de la selva*, bueno todos así teníamos nosotros. Y en ese momento ya tenía una pieza enorme, toda llena de hollín, con una cocina alemana de hierro, era casi grande como ese mueble [refiriéndose a un mueble presente en el living donde fue realizada la entrevista], un poco más chica, como el mueble aquél, ¿ves? Negra, enorme. Tenía dos hornos, podía cocinar como para veinte personas en el mismo tiempo. En esa cocina, en una mesa de esa de algarrobo, muy antigua, muy fuerte, que tenía ahí, pasábamos todo el día... Porque cuando hacía frío, nada más, al atardecer, encendía un farol de noche, porque no había luz eléctrica en la época, y nos poníamos ahí y hacíamos los deberes. O nuestra mamá nos leía a obras de autores como Rubén Darío, Alfonsina Estorni, nos leía a Martín Fierro, nos leía (¿cómo se llama?), la historia sagrada dibujada por Gaughin. ¿Me lo entendés?

Phelipe Cerdeira: ¿Son todas esas influencias para que vos en aquel momento, verdad?

Cristina Bajo: Eran mis primeras influencias. Y hay un libro, que ahí lo tengo allá, que me lo quise comprar en la Nacional Gallery de Washington, porque hice libros históricos y a ellos les había perdido, era un libro así [refiriéndose al tamaño relevante

del libro con las manos], el que papá lo había comprado en los años 40, encuadernado en tela, en un color damasco muy lindo, con las mejores (¡está en inglés), con las mejores imágenes de todos los cuadros, o de los más importantes cuadros de la Galería Nacional de Washington. Y mamá nos mostraba esos cuadros grandes así y nos hacía ver, y nos decía: “¡esto es Renoir, mirá como ese detalle es, como eso es!”; o nos decía “éste es Tiepolo, mirá los colores que usó”, o nos decía “éste es un cuadro de Erculano, se cree que este retrato, que se llama la Venus Formarina, o algo así, ese retrato se cree que es de Lucrecia Borges. Entonces, esa es la educación que tuvimos, una educación en la casa, más que en el colegio. Y la cocina estaba presente en todo el momento.

Phelipe Cerdeira: ¿Era cómo el local de enunciación de la historia, entonces, de todas las historias?

Cristina Bajo: Claro, ciertamente. Yo acá, no sé se yo puse acá [refiriéndose al libro *Elogio de la cocina*, estando con el libro en las manos]. A ver si yo puse para que yo te lea un pedacito. Bueno, [empezando a leer un fragmento del libro:] “[...] Cocinar, para mí, más que un acto nutrición, es un acto de placer y de amistad, vira gesto hacia los de mi sangre, hacia los amigos y una bienvenida a los recién conocidos. Quizá venga de familia; mis padres eran excelentes anfitriones, mi madre una muy buena cocinera. Cuando llegamos a Cabana, a las sierras de Córdoba, a principios del año 40, fuimos a parar en un caserón de levantado sobre una loma, de la época en que arribó el ferrocarril Unquillo, pintado de ocre desvaído y con algunos detalles en verde. A los niños, sobre todo, nos parecía extraño con sus escaleras de piedra gris, las habitaciones del subsuelo, y el terreno con pircas que se extendía alrededor de la casa. La cocina era una habitación amplia, alta, cuyo techo de vigas a la vista, nunca pudimos ver con claridad, pues lo cubría una capa de hollín de treinta años. Tenía un fogón muy viejo, estucado, y una cocina enorme de hierro negro y detalles en bronce, donde se podía cocinar, por sus dimensiones y los dos hornos, para veinte personas a la vez. Recuerdo que, a la luz del *sol de noche*, solíamos ver los ojos de una gata negra y vieja que encontramos en la casa, que se acurrucaba a dormir en el horno de arriba, de tapa corrediza. Nunca la traté con los ojos cerrados; en la oscuridad pasaba inadvertida y sólo parecía flotar en aquella negrura las dos lágrimas amarillas de sus ojos. En esa habitación, mi madre nos reunía al atardecer del invierno; como muchas personas nacidas a principios del siglo XX...”

Te digo que a mi mamá le tenía terror la tuberculosis, la tisis. Entonces allá, en las sierras, como la temperatura es mucho más baja que acá, y en Cabana, el invierno-verano, el invierno para peor, en el verano para mejor, empieza a correr un vientito; entonces, por el miedo, cuando llegara el atardecer, ya nos metía a la casa). En esa cocina escuchábamos las damas de radio, y, después comento que nos fuimos después a la otra casa, y allá tendríamos otra cocina. Acá hay un fragmento especial: [volviendo a leer el libro] “Papá siempre construyó cocinas amplias, incluso en la ciudad, pues decía que la cocina era uno de los lugares más importantes de la casa. Hasta los días de hoy, mi cocina, diseñada también por él, es cómoda y en ella me siento para tomar un café o a cenar con la gente que más quiero: con mis hijos y mis nietos, con los viejos amigos. En ella paso tantas horas escribiendo algún capítulo de mis novelas como inventando nuevos platos, y una simple cena que se convierte en un reto.”. O sea, en ese libro [refiriéndose a *Elogio de la cocina*] voy contando qué es la cocina para mí. ¿Entendés? Y bueno, es así, sigo pensando que la cocina es un lugar importante, y sigo también pensando que es lugar importante como tema para escribir. Una vez fui a la casa de un primo mío, muy rico, una persona muy importante, y era una casa preciosa en Villa Belgrano. La cocina es casi grande como esa habitación [refiriéndose al espacio donde fue realizada la entrevista], era enorme, preciosa... ¡Nunca la usaron! Es una pareja más o menos de mi edad. A ella, quien la tiene en la palma de la mano, era jovencito, sigue teniéndola en la palma de la mano, no le gusta

cocinar. Y él cocina, pero afuera, en una parrillada que es casi tan como ésta que se ha hecho para ella. Entonces, cuando él tiene que cocinar, cocina afuera. Esa cocina se han hecho porque tenían que tener una cocina linda, pero no la usan.

Phelipe Cerdeira: ¿Es cómo si no tuviera vida?

Cristina Bajo: ¡Es como si no tuviera vida! ¿Vos le notás? Es linda, pero es como si estuviera jamás usada.

Phelipe Cerdeira: Todo eso que estás contándome es como si la cocina fuera una importante sazón literaria, ¿no? Es como una literatura con sazón...

Cristina Bajo: ¡Con sazón, sí!

Phelipe Cerdeira: Todo eso que estamos hablando me hace acordar de una de las crónicas tuyas. Y la que pienso ahora está bajo el título *En recuerdo de los míos*, relacionado a una ponencia realizada por vos en la Facultad de Arquitectura. Y, bueno, en él, vos promovés una reflexión acerca de los tuyos...

Cristina Bajo: Sí, de mi hermano que se murió... Y sabés que conseguí alquilar la casa de nuestra niñez. Él [refiriéndose a su hermano] estaba muy deprimido porque la vida de él era la académica, y lo jubilaron de premio. A pesar de que él era kirchnerista, lo jubilaron porque habían unos kirchneristas y otros que no, y él se quedó muy deprimido. Iba todos los días a hablar con sus alumnos, a tomar un café, a desayunarse, ya en los tiempos de jubilado. Yo lo vi muy decaído, entonces hice un esfuerzo para alquilar esa casa, pensando en llevármelo para allá. Justo en algunos días antes, un episodio que nunca supimos bien, si fue una especie de ACV que no le dejó ni mal, ni nada, o si fue que se cayó realmente, porque no recordaba qué pasó, me contó el jardinero. Él cree que tropezó, pero no sabe si tropezó con algo, o si cayó por un ACV. Hicieron toda una clase de estudios, lo acabaron internando. El viernes lo dieron con unos remedios fortísimos, y yo le doy la culpa de su muerte por eso. E íbamos a ir a Cabana, a esa casa, en el final de semana. Yo creía que esa casa lo iba a curar. Quise entusiasmarlo con otra cosa. Bueno, eso fue viernes. Íbamos a ir domingo. Resulta que domingo es cumpleaños de mi hermano, de otro de mis hermanos. Entonces, me dijo, el domingo yo voy a la casa de Pedro porque es su cumpleaños, pero el lunes nos vamos. Entre la noche de domingo y la noche de lunes, se murió. O sea: no pudimos ver esa casa. Y yo me quedé con eso acá [apuntando a su propio cuello, aludiendo a una gran emoción] hasta el día de hoy. Y él, qué orgulloso que hubiera estado de esa titulación, me dio una titularidad la Facultad de Arquitectura. La Facultad ésta no te das un honoris causa, sino una titularidad. Bueno, me lo gané una titularidad. ¿Fijate en el honor que fue, en lo que representaría a mi hermano eso?

Phelipe Cerdeira: Y esa titularidad es por todo lo que representás a Córdoba...

Cristina Bajo: Y vos no sabés que fue todo eso... Porque yo me llevé el discurso mío, con letras grandes, doble espacio, qué se yo, iba a leerlo, porque yo pensé en el ambiente académico, la sala estaba llena, pensé cómo podría hablar delante de arquitectos verdaderos. Y de pronto los miré y dije conmigo misma "qué voy a leer yo si la historia la conozco los textos hace cuarenta años; me conozco las casas coloniales todo de arriba abajo... ¡Voy a hablar!". Y no sabés qué hermosa salió la charla. Viste, cuando vos sentís que hablas por una hora, incluso más, porque me hicieron preguntas después, nadie respira. No respiraba nadie. ¿Sabés lo que fue para mí eso, ese reconocimiento? De chicos jóvenes y de profesores... ¡Fue muy fuerte para mí!

Phelipe Cerdeira: Hay un trecho que lo apunté de la crónica para comentar, el que se refería exactamente sobre los jóvenes que estaban allá entusiasmados para escucharte.

Cristina Bajo: Vos no sabés. Los chicos subieron después en el escenario, para llevarme los libros para firmar, qué cosa... Había algunos que lloraban. ¡Fue muy emocionante!

Phelipe Cerdeira: Por eso te pregunto: percibir ese interés de investigadores, profesionales jóvenes, ¿cómo es?

Cristina Bajo: Eso me pareció fabuloso.

Phelipe Cerdeira: Estamos hablando, incluso, de personas que no nacieron en Córdoba, ¿verdad? Es por tu cuenta, acabaron se enamorando del tema. No hablo solamente por mí, pero de muchos investigadores del área de Letras, de Literatura, que han elegido la ciudad como suya. La historia, por todo eso, parece que se multiplica. ¿No es una manera para inspirarse para seguir escribiendo, para seguir con el desarrollo de tus libros?

Cristina Bajo: Sí, indudablemente. A mí, en principio, leían mujeres y mayores. Ahora, la mayoría de e-mails que recibo es de gente muy joven. Y hombres. Vos vas a reír, pero tengo un montón de militares que se quedaron fascinados por cuenta de cómo describo las batallas. Ahora, ¿cómo describo las batallas? ¿Sabés qué hice para describir la batalla de La Tablada? Todavía tengo los cuadernos ahí. Los tengo que buscar, pero los tengo. Los empecé el año 1956, 1957. Hice cuadernos, y cuadernos. De cuántos eran los hombres, cómo iban vestidos, cuántos hombres había en un batallón, cuáles eran las armas, e hice mapas de lo que era La Tablada, y por dónde llevó el General Paz, por dónde llevó Quiroga, por dónde huyeron los que escaparon...

Phelipe Cerdeira: De alguna manera, lo que has hecho fue escribir una escena cinematográfica.

Cristina Bajo: Vos sabés que, cuando mi sobrino, Juan Manuel, quien fue uno de los chicos que se quedó aquí y fue creado junto conmigo, como Javier también quien me editó junto con mi hijo... Cuando mi sobrino estaba en el servicio militar, yo le copie esas hojas que eran en la máquina aún, no había computadora, le copie las hojas y le dije "lleváselas a un oficial y le pida que las lea porque quiero que me diga si estás bien hecho". Vos sabés que el tipo quería conocerme porque se quedó fascinado.

Phelipe Cerdeira: Bueno, te digo que esa es una particularidad mía, pero después de todo que he leído, estuve en la Biblioteca Nacional anteyer y, en ella, busqué un libro de un historiador, y que también era militar, llamado Felix Best. Y me pasó algo tan increíble cuando leí el libro, sobre todo después de hacer algunas comparaciones con las informaciones existentes en *Como vivido cien veces* y en tus otras novelas. Desde ahí, es posible percibir como está todo tan bien hecho, con una precisión...

Cristina Bajo: Te lo digo... No es que lo hago porque quiero sobresalir, lo hago porque gusta, me gusta con el alma. Me gusta hacer todo eso. Yo siempre digo que si tuviera que escribir una cosa más anodina, yo tengo que escribir sobre cosas que me fascinan. ¿Qué decírtelo? En el último libro que estoy haciendo ahora, que tiene menos historia de Córdoba, porque ahora tomo la vida de los que se quedaron afuera, de los que estaban en Europa: los dos hermanos chicos de Luz y el primo de Luz, Edmundo. Entonces, tomo la vida de ellos. Entonces estoy contando qué es lo que pasaba en Europa... Creo que el título va a ser *Esa lejana barbarie*, porque se inicia

con la muerte de Camila Güerman. Fue una investigación que hicimos con ella [refiriéndose a la historiadora Ana Mulqui, asistente de Cristina, quien también estaba presente en la entrevista], cómo hemos descubierto cosas...

Phelipe Cerdeira: Qué irónico, Cristina. Estamos hablando de una barbarie pero que se queda afuera de Argentina, en Europa, desde un punto lejano, que era símbolo de la civilización... Estamos hablando, sin duda, de la dicotomía propuesta desde Sarmiento, pero al revés, ¿no?

Cristina Bajo: Claro. Porque esto todo en Europa, Edmundo, Camila, es de lo partido socialista de allá. Es amigo de Dumas, cena con Balzac, viaja con Dumas a Florencia, conoce las galerías, ¿me entendés? La otra chica está en Londres, es más o menos feminista, escuchando todas las locas que andan hablando del feminismo, de los derechos de las mujeres, ¿qué sé yo? Ella lee libros de poesías de mujeres, van a la Galería Nacional de Londres, y todo el mundo fabuloso que está ahí. Y yo cuando leo pienso "qué hermoso hubiera haber sido vivir ahí". Hay Chopin... Descubro la calle donde vivía Chopin, era una calle muy linda, ubicada en el Barrio de los Artistas, en la Nueva Atenas. Entonces, en Nueva Atenas, nosotras buscamos una casa que todavía hay y que era de esa época... De Shelley Shepard. Entonces, para que lo entiendas, en una parte, había un caserón antiguo que era donde vivía Chopin, y él daba clases de música hasta las cuatro de la tarde. Y al frente, yo alquilé un departamento... Entonces, llega las cuatro, se iban los alumnos y tomaba el desayuno con ella [con Shepard], porque desayunaba a las cuatro de la tarde, igual que yo. ¿Te das cuenta? Yo, ahora, estoy intentando despertarme más temprano porque necesito trabajar más tiempo, pero, generalmente, yo, me levanto a las tres de la tarde, tres y media. Cuatro menos cuarto me tomo el té. ¿Entendés? Tomo el desayuno. Almuerzo como a las seis de la tarde, siete. Ceno a las doce. Igual que toda la gente, pero al revés. (risas) Bueno, entonces eso, esa coincidencia, me llamó muchísimo la atención. Mientras yo estoy viendo todo eso, yo veo las matanzas que sucedían acá... Entonces, por eso, cuando eso les llegue la carta de Luz diciéndoles que habían matado Camila, que todos los primeros capítulos son de la muerte de Camila, con esos datos nuevos que hemos encontrado, ellos la van a ver como *Esa lejana barbarie*, ¿viste? Que es lo que queda en Argentina. Y, al mismo tiempo, lo que quiero hacer notar es que Rosas no cae tanto, digamos por una cuestión política, sino por una cuestión económica y moral. Porque la declinación de Rosas empieza al otro día de la muerte de Camila. Eso es también una cosa que yo descubrí. Eso lo descubrí yo, y se lo dije a ella [refiriéndose a Ana Mulqui], se lo dije a mis alumnas, y seguí estudiando y un buen día encuentro a Saldías que es un gran historiador argentino, de la época de Rosas, quien dijo eso. Dice lo mismo: "más le valdría haber perdido a Rosas una batalla que haber matado a Camila". Y la mayoría de las cosas que vos encontrás ahí [refiriéndose a las informaciones históricas presentes en sus novelas], y por ahí las cosas más horribles no las inventé, las saqué de un texto histórico.

Phelipe Cerdeira: Me parece que las cosas más pesadas, entre comillas, están en la historia. O sea: uno no necesita crearlas, inventarlas, ¿no?

Cristina Bajo: Sí, sí. Así lo es. Yo creo que es cierto algo que Jung, el psicoanalista, ha dicho. Jung dice en un libro muy lindo que es *El hombre y sus símbolos*, hablando de esa comunicación de pensamiento entre la gente que, en realidad, todas las mentes humanas son un enorme mar, que es como fluye redondo. Entonces, en algún momento, te llega la ola que uno hizo. Bueno, él, por supuesto, habla con palabras mejores que yo, pero la idea de él es esa.

Phelipe Cerdeira: ¿Quizá por ello tus novelas históricas han tocado tan profundamente personas, investigadores, que no sean cordobeses?

Cristina Bajo: Sí. Vos sabés que yo descubrí, y lo descubrí hace muchos años, no soy posible de chequear cuándo. Bueno, me puse a mirar dónde estaban vendiendo mis libros y encontré una especie de *Amazon*, pero africana, en donde vendía mis libros. Porque casualidad le mando a una amiga mía, que tiene una hija veterinaria, casa con un veterinario neozelandés, entonces viven en Nueva Zelanda. Y ella me lo dijo “che, dedicá ese libro para que yo llévelo a fulana”. Y ella me dijo después que se quedó demudada porque le entregó el libro a la hija y una amiga de ella lo mira y dice “!ay, de esa escritora, en la escuela donde estoy aprendiendo español, están usando tal libro!”. O sea: había una maestra, una profesora, que les estaba enseñando en clase de español, de literatura hispanoamericana, estaba enseñándoles con uno de mis libros. Eso no es nada: hay una chica cordobesa que me manda siempre lo que estás dando en sus clases. Está dando en la Universidad de Kokotu, en Japón, clases con mis libros. Después, la mandaron a una universidad a Malasia, ¿qué te digo?

Phelipe Cerdeira: Acerca de tu relación con los lectores de las nuevas generaciones, con los jóvenes... Vos has publicado el libro *El último guardián del fuego y otras leyendas argentinas*, incluso, yo me lo compré porque, un día, cuando tenga un hijo, voy a regalárselo. En la presentación de la obra, vos comentás que la inspiración para las leyendas, para compartir cuentos vino con una señora, quien se llama Ciriaca Gómez, ¿no?

Cristina Bajo: Sí, ella era una portera. ¿Vos sabés que es una puestera?

Phelipe Cerdeira: No, pero me encantaría que me lo dicieras.

Cristina Bajo: En el campo, para que te cuiden el campo, te traigan los caballos, ¿qué se yo?, tener huevos, solía tener un ranchito, una casita, donde vivía una familia que se encargaba de eso.

Phelipe Cerdeira: ¿Es como si fuera un Simón Viejo, de *Como vivido cien veces*?

Cristina Bajo: Sí, algo así. ¿Entendés? Entonces, nosotros buscábamos los caballos e íbamos a bolear a los caballos por ahí, los traía, los ensillaba... Si lama puestera exactamente porque se queda responsable por un puesto en el campo. En estos libros [refiriéndose a las novelas de la Saga de los Osorio] yo hablo de dos hermanos puesteros, o sea, son los que dirigen la estancia. O sea, los puestos son como si fueron una guardia en diferentes partes del campo para que se encargue de tener control de todo el lugar. Bueno, esta puestera que estamos hablando nosotros nos escapamos a hablar con ella, porque a nosotros nos encantaba estar con ella. Y ella nos contaba esos cuentos [refiriéndose a las historias presentes en la obra *El último guardián del fuego y otras leyendas argentinas*]. Y además de la inspiración la que vendría de ella, hay en tu vida las figuras de tu papá y tu mamá, ¿no es cierto? Los dos fueron siempre como grandes proveedores de la historia. ¿Crees que el tiempo que vos has llegado viviendo en Cabana fue decisivo para que ahora seas una escritora?

Cristina Bajo: Sí, yo creo que sí. Creo que fue decisivo por muchas razones, pero creo que... En primer lugar, yo nací antes del tiempo. Y el médico le dijo a mi mamá, yo era muy nerviosa desde bebé... Y el médico le dijo a mi mamá que me pusiera en el cochecito, abajo de un árbol, que en la casita donde ellos habían comprado, que fue la primera casa que compraron Un chalé. Justo mi hijo se fue a vivir casi al frente. Mirá, qué coincidencia linda. Mamá le decía eso *La trama celeste*. Cuando uno se encuentra o cuando se relacionan las cosas, *La trama celeste*, que le llamaba mamá. Bueno, y abajo de un roble, había un roble que todavía ahí está. Abajo de ese roble, mamá me ponía con ese cochecito. Entonces, yo veía, se ve, yo veía el sol y las hojas. Y yo me quedaba tranquilo con eso. Tuvimos la suerte que la segunda casa que

tuvimos fue, que hizo papá, porque tuvimos una que alquilamos, pero me refiero a la que hizo papá, era cerca del río Suquía. Del otro lado del puente. ¿Vos te ubicás en la terminal de Córdoba? Bueno, la Terminal de Córdoba, hay un puente a la derecha que cruza el río. Nosotros vivíamos de ese puente a la izquierda, tirando para la curva del río, hacia allá... Entonces, nuestra casa era un barrio que había hecho papá... Y teníamos una casita, pero nuestra casita estaba en el límite. Nosotros salíamos de la casa, la calle esta... Ahora, toda esa zona era halagüeña, solamente la calle principal era de asfalto. Y bajábamos una bajajita así y había una rama del río. Entonces, jugábamos ahí todo, y también eso me hizo muy bien. Allí encontré los primeros renacuajos, las primeras flores de manzanilla, ese tipo de cosa... Cuando yo llegué a Cabana fue como llegar al paraíso: me fascinaba la cantidad de flores raras que nunca me hubiera yo visto; me fascinaba los peces, yo encontré las viejas del agua. La vieja del agua es bicho feísimo que no se puede comer porque es amarguísimo. Es un pechazo así [demostrando a mí el tamaño del pez, cerca del tamaño de la palma de la mano], feo, con bigotes, y con una cola fea. Son inofensivos, pero son animales medios raros, medios grandes, ¿no? Bueno, encontré no solamente las viejas del agua, sino otros pescaditos así... Por primera vez, vi una cascada en el arroyo. En Cabana había un arroyo chico, por ahí se seca, pero hay muchos pequeños arroyos que, cuando llueve, empiezan a rayar agua por todo el lado, incluso agua por dentro de tu casa. Sí, porque hay fuentes. En el cine Ceballo Nuevo, en el medio del cine, cuando llovía mucho, se abría la cosa y todo se volvía un arroyo. Y en la casa de los Rosas, en Cabana, también. Bueno, en un día de mucho frío, en el invierno, el chico que nos traía la leche (eso yo escribí en el librito que te voy a regalar [refiriéndose a la obra *El libro de los recuerdos*]) nos dijo “vengan a ver lo que pasó acá”. ¡Era una cascadita que caía en un arroyo de agua, la cascada estaba congelada, parecía de cristal. Entonces, todas esas cosas me llamaron muchísimo la atención. Más las lecturas, más las monjas que siempre nos trataron bien. Yo fui muy feliz, y mis hermanos, en el colegio de monjas, porque eran unas monjas buenísimas, de campo... Les ayudábamos con los pollos, con los huevos, con los gansos, con los patos, a lavar la ropa. A mí me ponían a comandar la manija de la bomba del agua para subir el agua del arroyo. Fue una vida muy linda. Y yo creo eso fue fundamental para mí. Aparte, claro, las lecturas.

Phelipe Cerdeira: ¿Era como vivir una poesía en vivo, no? Como si vos estuvieras haciendo poesía, escribiendo todos los días...

Cristina Bajo: Exactamente. Yo escribí una nota, hace dos o tres días, que se llama algo como... Lo iba a poner *La niñez en acuarela*, pero después me di cuenta que estaba hablando también de las primeras veces, cuando empecé a escribir. Que era las imágenes cuando yo salía al atardecer o al amanecer, pero al amanecer solamente cuando tenía que ir al colegio, pero al atardecer me encantaba salir. Y las imágenes que buscaba mentales de color del cielo, y me acuerdo de uno o dos, ¿te das cuenta? Me acuerdo como ser de una que nosotros, en la casa esa vieja que yo te comento, encontramos una especie de yacimiento entre comillas, se ve que se había roto una vajilla de mallolica portuguesa. ¡Preciosa! Pero estaba echa bolsa, pedazos... Entonces, nosotros, con mis hermanos, jugamos que era una cantidad de tesoros y recogimos las piezas, los dividimos los colores... Nunca podríamos arreglar nada, porque estaba todo destrozado. Pero, nosotros los juntamos como un tesoro. Y teníamos unos colores bellísimos. Yo me acuerdo haber visto un amanecer que tenía un color verdoso, estaba rojo y después arriba verdoso. Y yo dije ese es el color de la cerámica esa que encontramos en la Villa Titina, que es como se llama la casa que te conté. Y otras veces, no me acuerdo con qué relacioné... Me encantaba salir a caballo y me ir a la sierra y quedarme allá. Me llevaba un pedazo de pan duro, porque me encantaba el pan duro. Me iba con el caballito hacia la sierra, yo y mi hermano, éste que murió. No teníamos ni lo que hablar. Nos sentábamos a mirar. Y nada más.

Phelipe Cerdeira: ¡Era como una contemplación!

Cristina Bajo: Una contemplación de las quebradas, de los aniluchos... Una vez, me pasó una cosa increíble. A lo mejor, otra gente no lo ve y no siente que uno, no le parece lo mismo que uno. Con Carlos, eso ya éramos grandes, teníamos como veinte años. Fuimos caminar. Y nos metimos por unas quebradas, del otro lado de mi casa, que habríamos ido nunca. Allá, en Cabana, casi todos los años volcados, por tres años, se quemaba toda la sierra. Era un incendio, a veces, hasta peligros porque llevaba cerca de casa. Además, en el interior, se había quemado la sierra. Y lo habían conseguido apagar con los métodos primitivos de entonces. Y nos metimos por unas quebradas, empezamos a subir y subir, y de pronto vimos que la quebrada se había abriendo, abriendo, abriendo por entre dos partes de la montaña... La sierra queda muy alta, y, de pronto, se abrió como en un brazo y había una especie de valle, que venía bajando suavemente hasta que pasaba un arroyo, y acá subía un borde. ¡Lleno de árboles que los había quemado el fuego, pero no en todo, estaban rojos! ¡Rojos así! [apuntando la tapa de un libro que estaba en la mesa] ¡Intactos! ¡Secos! ¡Era un bosque rojo! Vos sabés que esa imagen, juntamente con Carlos, la recordamos hasta siempre. Era una cosa impresionante: ¡Los troncos se veían casi negros y todo el follaje intacto, pero seco, rojo.

Phelipe Cerdeira: ¿Era como si fuera un cuadro, no?

Cristina Bajo: ¡Un cuadro, de verdad! Bueno, otra vez, fuimos más arriba, a caballo. Más o menos en la misma zona, pero a caballo, al otro lado. Tuvimos que subir con el caballo una pared de más o menos ese de alto [apuntando la pared la que estaba al frente de ella, con un alrededor de cuatro metros], pero imaginatelo en declive, en el alto de la cosa. Era una sola piedra enorme, tuvimos que subir en cuatro patas, tirando los caballos, porque el caballo no podría subir así. Pero llegando arriba, había una pampa y, en esa pampa, encontramos una estancia centenaria, caída, enorme, con unas galerías. ¿Vos conocés la casa de Julio Torre? [preguntando a Ana Mulqui], al estilo de la casa de Julio Torre, de la parte colonial, ¿no? No de la parte medio italiana que tiene... Bueno, había paredes así [haciendo con las manos una forma de curva, como si fuera una montaña], estaban caídas, una sobre otras. Intactas, pero caídas. Y alrededor había un bosque de guindos, todos con guindas... Que a nosotros, los serranos, llevábamos una carrada de guindas y se la vendían a mamá por diez pesos. No nos querían decir donde las sacaban, no eran sembrados... Y estaba allá arriba. ¿Cómo se había formado el bosque? Eran guindos tan viejos, que habían las ramas cayendo al suelo, y hicieron raíces. Y se había hecho un bosque. Era un bosque hecho así: con ramas que iban cayendo, y cayendo y tomando todo... Como quedaban los hojarascas, nadie sacaba los hojarascas, todo eso siguió nutriéndose de eso y se había armado un bosque grande. Entonces, yo creo que todas esas cosas me inspiran... Y aparte, vos [refiriéndose a Phelipe Cerdeira], recién, me comentabas acerca de que mis libros tienen como una especie de escena cinematográfica... Eso es real. Nosotros de que éramos chicos íbamos prácticamente, aunque viviendo en Cabana, había un cine en Unquillo y dos en Río Ceras, que quedaba muy cerca de Cabana. Unquillo nos quedaba de Cabana, es una ciudad ahora, diez kilómetros. Y Río Ceras a ocho kilómetros. Pero, con el auto... Bueno, papá llegaba, venía re cansado (eso también está en *El libro de los recuerdos*), papá llegaba re cansado del campo. ¿Sabés lo que es venir desde Cosquín, que es lejos, en un Ford 36, en aquella época, con los caminos de tierra, de trabajar allá? Venía y nos veía todos preparados para ir al cine, comía cualquier cosa y nos llevaba para el cine a noche. ¡Era un santo! Entonces, nosotros prácticamente íbamos todos los días al cine. Y mamá nos enseñó a aprender las cosas. Nos decía “esa película, presten mucha atención, porque ese actor, Charles Carlton, es muy especial, un gran actor, fíjense el trabajo que hace.

Cuando lo vean en otra película, verán que no se parece con nada con ese acá.". Y fue nos enseñando así, cosas lindas. Nos motivaba.

Phelipe Cerdeira: Quizá estaba ahí el germen y la pasión por el detalle, por la sensibilidad...

Cristina Bajo: Claro, sí, sí.

Phelipe Cerdeira: Mientras estabas hablando, me puse a pensar una cosa... Me parece un error te encasillar simplemente como una escritora de novelas históricas. Porque, para mí, ahora, después de conocerte personalmente, vos sos como una *escritora histórica*. Va más allá...

Cristina Bajo: Puede ser... ¡Es lindo lo que me has dicho! Puede ser. Muy lindo.

Phelipe Cerdeira: Porque, después de mis abuelos, y, bueno, de mi papá, quién es una importante referencia para mí, vos sos la primera persona que me hace pensar que la historia es la historia viva, o sea, la historia que vive, que respira literalmente.

Cristina Bajo: Sí.

Phelipe Cerdeira: Se trata de una historia que nos toca, ¿no?

Cristina Bajo: Yo te voy a contar dos episodios que yo conozco. Mira, cuando yo presenté *En tiempos de Laura Osorio* [refiriéndose a la novela histórica que da continuidad a *Como vivido cien veces*], estaba un montón de gente, fue un día muy lindo, pero muy extraño, porque había una tormenta... Hicimos la presentación en El Cabildo, y había una tormenta de rayos, y truenos, relámpagos. ¡No sabés lo que era! Después que terminé, firmé los libros y todo. Y llovía a cántaros, y la gente todavía estaba allá, fue muy lindo. Después que termina todo, veo una viejita muy humilde, muy pobre, sentada. Entonces, vino una amiga mía y me dijo "Cristina, esa señora te está esperando... Quiere hablar con vos. Es pariente de Santos Vega". ¿Y sabés lo que me dice la mujer? Dice: "Mire, yo y mi marido quisiéramos venir a verla porque sabemos usted ha hablado sobre un pariente nuestro que es San Tito..." ¡Mirá cómo lo ha tratado! Dice: "¡Fue una cosa muy dura ésta! Todos nos dábamos cuenta..." Fíjate que ella me lo dijo "nos dábamos cuenta", como si hubiera estado ahí el 1833 ó 1835, creo que fue el 1835 que lo mataron... "¡Todos nos dábamos cuenta que él andaba en algo malo, pero nunca pensamos que era tanto!". Pero era como si él hubiera estado ahí. Y Félix Luna, en un libro que yo tengo acá de la historia de La Rioja, aparte mi tomó un trabajo, si trato algo de la historia de Catamarca, tomo toda la historia de Catamarca... Así igual con la historia de Entre Ríos, la historia de La Rioja, la historia de Mendoza... Yo busco todas las historias esas, no tomo la historia por arriba. Y Félix Luna dice, cuando estaba haciendo ese libro de la historia de La Rioja, él estaba recorriendo unos campos y le encontró a una mujercita, hacía algo como cuidar la carga, era una persona de campo. Allá hay muchas personas de campo. Bueno, se la encuentra y ella le pregunta: "¿Qué estás haciendo acá?". Y él le contestó: "No, yo soy historiador, estoy recorriendo toda la zona. ¿Dé quien son esos campos?". Y ella de pronto le dijo: "¡Son del general!". Y él: "¿Pero de cuál general?". Y ella: "¡Oye, de Facundo, pues!". Y Luna la interrogó: "¿Pero cómo de Facundo?". Y la mujer: "Claro, ¡todo eso es de Facundo!". Mirá, ella se lo dijo como se Facundo estuviera vivo. Eran como ciento cincuenta años después, o cien años después. ¿Entendés? Entonces, para la gente nuestra por ahí es como si no pasara el tiempo, lo viven de otra manera.

Phelipe Cerdeira: ¿Y eso te parece que es homogéneo para los cordobeses, para los argentinos en general?

Cristina Bajo: Yo creo que eso es homogéneo, más fuerte, para las personas que viven en las zonas que son menos pobladas, cuando la historia es más o menos reciente, cuando encontrás a cada rato recuerdos del pasado por todos los lados. O cuando los nombres de los lugares son simbólicos, como “La degollada”, “Los degollados”, “El reemplazado”, “Maza”, ¿entendés? Son nombres de generales que destruyeron, generales que hicieron algo bueno, gente muerta, asesinada o justificada. Entonces, todo eso los recuerda a ellos.

Phelipe Cerdeira: A lo mejor, para uno que no nació en Córdoba, como yo, pero que ya conoce algo de la ciudad, de la provincia, me parece que, cuando camina por la calle y ve todo lo que ha pasado, tiene una sensación de imposibilidad de huir de la historia, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: ¡Y es imposible! Es imposible huir de la historia. Aparte que nuestra historia, no es porque ella es nuestra, es una historia muy rica. Aparte de ser una historia que va a contrapelo de todo lo que era el país en ese momento. Te digo una cosa: en Córdoba, aquí la Argentina, no había inquisición, pero sí había en comisariato o un comisado. Un comisario, es decir... El comisario tenía, si alguien hacía una denuncia, tenía que venir, agarrar tus libros, leerlo, fijarse si había partes malas, y escribir allá, y decir... “Mire, ese libro tal tiene esa parte, y bueno...”. Y de allá [refiriéndose a los responsables por los representantes de la inquisición en España] decían “Mande ese tipo, o táchale, etcétera...”. Pero, de hecho, no había inquisición. Sin embargo, acá pasó una cosa importante. Yo tengo varios libros que compré sobre el tema de brujería en Santiago del Estero, en Tucumán, en Salta, y en Córdoba... Santiago del Estero y Tucumán, que son las dos que más estudié, siempre acusaban a mujeres, casi siempre de razas, acá le dicen de castas (en inglés, castas es algo elevado, pero acá es lo bajo. La casta es casta de negras, casta de indias, casta de esclavos, casta de aquello). Bueno, siempre eligieron mujeres que eran mulatas, negras, indias o mestizas. Muy pocas veces hombres. Y generalmente las condenaban, las torturaban... Incluso, yo tengo unas Actas de Tucumán en las que hay registros de torturas a una mujer para que diga algo y que nunca me enteré, porque la profesora norteamericana que hizo eso estudio nunca encontró las últimas páginas del juicio, porque las arrancaron... Entonces, no saben si la mataron o no, porque le iban a quemar.

Phelipe Cerdeira: ¿Hubo una especie de silenciamiento?

Cristina Bajo: Andá a saber, vos. Alguien se las arrancó... A lo mejor fue un ascendiente de quien había firmado la orden, y las arrancaron. Las *Salamandras de Lorenza*, una obra que hizo otra historiadora de Buenos Aires, donde te cuenta las barbaridades que hicieron. Acá en Córdoba, generalmente, cuando se acusó a alguien de brujería, generalmente eran blancos, y generalmente eran nobles. Al revés. Nada de agarrar a todas las mujeres... En segundo caso, ¿sabés lo que decían los jueces nuestros? Hay un caso muy patético donde un tipo, medio loco, un español, denuncia a una criolla blanca, pero criolla, de varias generaciones aquí en Argentina. La denuncia como bruja. Entonces le preguntó el juez “¿Y usted, como sabe que ella es bruja?”. Y él se lo contestó: “Es porque yo soy brujo y puedo ver que ella es bruja”. O sea: se acusa a sí mismo el estúpido. Y, entonces, el fiscal le dice al juez que le van a hacer un juicio a ese hombre por brujería. El juez dice que va a investigar. Muy sumeramente, eso sucede en el año de 1700, aproximadamente. El juez le dice que va a investigar. Entonces, el tipo insiste y quiere llamar al representante, al comisario de la inquisición. ¿Y sabés lo que el comisario contesta por cuenta de lo que está escrito? “No sentemos a la mesa de la Inquisición, que es un invite que llega y nunca se sabe cuándo se va”. Eso le contestó el juez. ¿Qué pasó entonces? El juez dijo que “la mujer era borracha, posiblemente ladrona. Seguramente prostituta, malhadada,

pero bruja no". La mandó a cuidar al altar de las sacristías y ayudar en el Hospital San Roque; al tipo dijo que era loco y que, como se le había muerto al amo, y había loqueando por ahí, lo mejor que podría hacer era imponerle una condenación. Se lo mandan a un panadero, para que le sirva a la gente sin cobrar, porque el castigo era ese, trabajar gratuitamente, pero que el panadero tiene la obligación de enseñarle hacer pan para que después se pueda mantener él. Por otro lado, en los otros momentos en los que no estaba en la panadería, tendría que limpiar la calle de la ciudad. En resumen: nada de tortura, nada de esto, nada del otro. Nuestros jueces han sido impecables, en general, durante siglos. Nada que ver con el resto de los jueces que hemos tenido. López Quebracho lo mató a Manrique, un episodio que yo cuento ahí en el último libro [refiriéndose a *Territorio de penumbras*], pero lo mató sin justificativa, o sea, fue un crimen. ¿Entendés? Y con el otro muchacho, con Aparicio le negó. O sea: no es que el juez dictaminó, él negó la defensa. O sea: eso también fue un crimen. Pero no entró la justicia diciendo "vamos a buscar esto, para esto, hacer aquello". No. ¿Entendés? Fijate como se los peores momentos, hace diez años atrás, *Hoy Día Córdoba*, que es un diario de izquierda, cuando no sé qué había pasado en Buenos Aires con los jueces, el mismo diario, *Hoy Día Córdoba*, sacó una nota diciendo que los jueces cordobeses eran un ejemplo para la nación. Que después mucho ha cambiado, es otra cosa, pero quiero reforzar que hasta unos quince años atrás, podríamos decir que la inmensa mayoría de nuestros jueces eran impecables.

Phelipe Cerdeira: Además de una herencia de justicia, estamos hablando de una herencia para la reflexión, ¿no?

Cristina Bajo: Sí, sí. Yo creo que eso es la universidad, que tenemos una universidad desde hace tanto tiempo, y que siempre ha sido bastante representativa; y por otro lado, los colegios. El colegio de Montserrat es considerado uno de los mejores de Sudamérica, o quizá de toda América. Yo creo que eso, la educación que hemos tenido acá fue muy importante.

Phelipe Cerdeira: Cambiando un poco de tema, volviendo a algo que ya hemos tocado en nuestra otra charla... ¿Qué te parece ser reconocido como una escritora de novelas históricas? ¿Te parece bien?

Cristina Bajo: Mira, hay una o dos cosas que me molestan... Cuando te nombran a Borges, no estoy queriendo compararme a Borges, por supuesto... pero cuando nombran a Borges, dicen escritor argentino. Cuando nombran a Laretta, a Estorni, o a los Ocampo, hablan de escritoras argentinas. Las demás, somos provincianas. ¿Te das cuenta? Entonces, eso sí me da bronca. Dicen "la gran escritora cordobesa...". ¡Soy una escritora argentina! Yo ya tengo premios nacionales, o sea, no es solamente el reconocimiento que tengo en mi provincia. He sobrepasado eso. ¿Te das cuenta? Y, sin embargo, te siguen diciendo "la escritora cordobesa". Eso me molesta. No me molesta por ser de Córdoba, porque, al contrario, yo me siento sumamente... Yo siempre digo que "no estoy segura si soy argentina, pero Córdoba es mi patria... ¡Y es mi patria!". ¿Te das cuenta? Eso es una cosa muy del interior, eso de que su patria es su provincia, es todo el país, ¿viste? Bueno, no es eso, porque yo me siento sumamente orgullosa de Córdoba, con todas las falencias que puede tener, con todos los errores que puede tener, considero que es una de las mejores provincias. Yo he vivido en muchas provincias porque mi marido era ingeniero y trabajaba en una compañía constructora, que hacía diques, gasoductos, líneas de alta tensión... Entonces, por eso, estuve viviendo en Santiago del Estero, en Catamarca, en La Rioja, en Mendoza, conozco Corrientes por mi hermana. Conozco un montón de provincias y, en mi opinión, no hay otra como Córdoba. La única que se le parece es Mendoza. Las otras es otro país, las otras es Sudamérica. Sudamérica en el mal sentido de la palabra, no en el buen sentido de la palabra. ¿Te das cuenta? Si vos te encontrás con

un gobierno que está ahí hace más de treinta años, si no están ellos, están las mujeres de ellos, los hijos de ellos o los nietos de ellos... San Luis, con diferentes apellidos, pero la misma familia, la gobierna desde 1600. Eso es increíble. Y me vienen hablar de monarquía, pero eso es peor que una monarquía.

Phelipe Cerdeira: ¿Y no te parece que hay algo raro? Porque, cuando le digo a alguien que investigo una novela historia, o sea, que trabajo con ficción histórica, hay como una mirada así, distinta hacia mí...

Cristina Bajo: Sí, hay una mirada de menosprecio... Fijate que hay una cosa rara: yo estudié la historia de la novela histórica. La novela histórica, yo hice un estudio de la novela histórica, hay dos documentos. Si querés que yo los envíe, te los envío. Entonces, para ello, empecé a ver con qué empieza la literatura para el Occidente. La literatura occidental empieza con *Ilíada*, digamos, y la *Odisea*. ¿Y qué son esos libros? Uno es histórico, por más que sea sin datos, y el otro es de aventura. Son dos de los temas que más le gustan los argentinos. ¿Me entendés? Y después, seguimos, la novela histórica en verso, en prosa, en teatro, en pintura, en música, en ópera, en escultura, nunca paró: en todos los años que llevamos, no paró nunca. Entonces, ese género más viejo que hay. Hay un escritor argentino, que ahora ya está muerto, pero ha escrito un libro muy lindo, pero muy a lo porteño, que se llama *La pampa en la novela argentina*. Yo no me acuerdo del nombre de él, pero el apellido es un apellido inglés, Williams Alzaga. Cuando él habla de pampa se refiere al pasaje en la literatura argentina. Pero, como un porteño, el único pasaje que conoce es un grueso pampa. Aparte que el porteño es medio inglés, no debe haber salido nunca de Buenos Aires... Entonces, le puse *La pampa en la novela argentina*. Y él hace todo un estudio de la literatura argentina y que influye el pasaje en esa literatura, en los versos, en la comedia, en todo... Y resulta que, cuando empieza a tratar la historia, ¿sabés lo que dice? Que yo me di el lujo de corregir la tía de ella [refiriéndose a Ana Mulqui] que es una gran profesora, de universidad, y que era mi pesadilla. Te digo eso, haciendo un paréntesis, porque yo no conocía a nadie, porque yo no pasé a la universidad. Cuando yo empecé a conocer a ella, a esa profesora, que ha sido prácticamente la profesora de muchas de las escritoras que hay ahora (y todas son más jóvenes que yo). Ella tiene más o menos la edad mía, o dos años más, una cosa así... Bueno, resulta que, un día estábamos cenando y me hizo una corrección histórica. Yo, como me encontré con un montón de universitarias, yo dije "debe ser que yo no sepa eso". Llegué a mi casa y me di cuenta de que quien tenía la razón era yo, porque lo primer lo que hice fue apuntar los datos. Siguiendo la anécdota, vamos a la otra cena y me hace otra [otra corrección] acerca de la historia inglesa, la que yo conozco mucho. Me vuelve a hacer otra acotación muy seria: "¡No, no, no! ¡Eso no fue así!". Vuelvo a mí casa y la vuelvo a agarrar la historia. Vamos a una tercera reunión y me quiere decir que los jesuitas no se habían ido en el año que se habían ido. Entonces, ahí le dije "Chas, era una cosa que no quería hacer, pero ya tenía tanta rabia, porque ella me había corregido en público. Chas, vos, hace un año, me dijiste que lo que yo dije sobre Enrique VIII estaba equivocado; sobre lo que yo dije sobre Belgrano estaba equivocado; y ¡ahora quien estás equivocada sos vos! Y te voy a decir... Estabas equivocada y yo no te dije nada para que vos no te quedaras mal. Pero la que tiene razón soy yo". Resultado: nunca más me corrigió. ¿Viste? Yo estaba harta ya, que me 'cogían con la vana' como se dice acá. Resulta que ella [la escritora con quien Cristina ha discutido] hice un libro sobre las escritoras cordobesas, y ella hace uno estudio de las novelas. Ella hace uno estudio sobre el género novela y empieza, según ella, la novela en Argentina empieza con Mármol. Y entonces yo me acordé de una cosa: que Mármol lo ponen con ese libro [refiriéndose a *Amalia*], pero la primera novela histórica no fue de Mármol, la de Mármol fue la tercera. La segunda fue *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López; pero cuando llega a principios de 1800 y empieza a tratar la novela, ¿qué es lo que dice Williams Alzaga? "La novela en la Argentina nace

tarde...". Porque ya había nacido en Europa, en EEUU, qué sé yo. Es casi textual la frase: "La novela en la Argentina nace tarde, nace histórica y nace en Córdoba." Porque resulta que el primer que escribió dos novelas históricas, antes que apareciera cincuenta años después los otros, fue un sacerdote. ¿Vos has oído sobre la muerte de Linners? [preguntando a Phelipe Cerdeira] Uno de los sacerdotes era hermano de uno de los que mataron en el episodio de Linners. Y ese sacerdote escribió dos novelas históricas, una se llamaba "*Fulana de tal*", un nombre ruso, "*príncipe de Moscú o no sé dónde*", qué se yo. Y, la otra, llamada *Hayo de sus hijos*. Yo creí que los dos temas eran una fantasía de él, hasta que, desde aquí, buscando algunos datos sobre Rusia, descubro que era un personaje verdadero (que andá saber cómo se enteró él), o sea, que el personaje existía, era histórico. Entonces, tenemos un sacerdote que escribe sobre la vida de ese príncipe ruso, que deja todas sus actividades de la corte política porque se enamora de una mujer, para crear a sus hijos. Esas novelas son escritas entre 1800 y 1809. Y ahí no me acuerdo se fue el 1806. Mucho antes. Pero no eran las únicas novelas. Hizo otra (y ya cuando descubrí que la primera de él se trataba de un tema histórico). Porque una cosa es novela histórica y otra cosa es una novela de época. La otra [otra novela] era "La condesa no sé cuánto" (una condesa polaca), era un nombre largo. Yo busqué el nombre hace mucho y, claro, existía. A lo mejor eran esos libros católicos que llegaban y se tornaban vidas ejemplares. El príncipe que dejó la corte para cuidar a sus hijos, la condesa ésta que renunció su herencia para dársela a los pobres, cosas así... Las dos novelas históricas muchos van a decir que no existen, ¿sabés por qué? Porque los manuscritos eran solamente manuscritos, nunca se editaron. El manuscrito se remató. Estuvo en la universidad mucho tiempo, en la biblioteca de la universidad [refiriéndose a la Universidad Nacional de Córdoba]. Después se desapareció de ahí. No sé, pero se dice que lo compró un cónsul peruano-boliviano, se lo llevó... Después vino y lo remató acá y no sé decir quién lo compró. A lo mejor, algún coleccionista particular, algo así. Entonces, la historiadora, escritora del libro sobre el tema de la novela, me lo agradeció mucho porque le conté eso. Ella me agradeció mucho y me dijo que "se hubiera sido otra, hubiera esperado que el libro saliera para decirlo. Vos me los decís antes". Yo te digo, dos o tres escritoras cordobesas que han escrito novelas históricas y que pusieron datos, cosas que no eran... ¿Cómo ser? A la Loza [refiriéndose a la escritora Cristina Loza] lo que le corregí es que ella hablara que en el año 1860, más o menos, que los jesuitas tenían universidad, y los jesuitas ya no la tenían desde cincuenta años antes. ¿Te das cuenta? Ella [refiriéndose a Ana Mulqui, historiadora y asistente de investigación de Cristina Bajo] a veces la vuelvo loca, porque siempre insisto en la precisión de los datos, siempre le digo "lo tenemos que controlar, lo tenemos que controlar, lo tenemos que controlar...". Reyna Carranza cuando habla de la vida del hijo de Rosas y de la vida de Manuelito de Rosas en Inglaterra pone el Big Ben cuando todavía no lo existía, ¿me entendés? Faltara como veinte o treinta años para existiera el Big Ben y ella lo pone como un sello de Londres. Por suerte le corregí antes, de que hicieron, porque me pidieron que los leyera antes los libros. Entonces, gracias a Dios, en ese sentido, tengo una relación muy buena con ellas, me tienen en buenas miradas. La Ramos, y no la tomés, porque esa chica es un encanto de persona, pero los libros que ella hace son pegados con alambre. Se llama Graciela Ramos, tiene un libro que se llama *Malón de amor y muerte*. ¿Puede, los ranqueles, que nunca subieron de Río Cuarto para arriba, salvo hasta llegar a Río Tercero, los pone en el norte de Córdoba, cuando las tribus nunca han estado allá? Aparte los ranqueles no son argentinos, son chilenos... Hay que tener mucho cuidado al escribir.

Phelipe Cerdeira: Esa parece ser la impresión principal de uno que investiga tus libros. O sea, uno de los rasgos bajonianos, podríamos decir, es tu precisión hacia los datos, ¿verdad?

Cristina Bajo: Sí. Yo me vuelvo loca con eso. Vos sabés que hay veces que estoy... Una de las cosas que yo decidí, hasta pedirle a ella que me ayuda [refiriéndose a Ana Mulqui y su trabajo de asistencia para las búsquedas de Cristina], fue que yo, por una frase, en un capítulo, demoré un mes para hacerlo, simplemente porque no encontraba el dato histórico que quería. No encontraba los documentos para basarme.

Phelipe Cerdeira: Para ejemplificar esa precisión la que estamos hablando, en *Como vivido cien veces*, en las cartas escritas por Luz, hay un detalle interesante que es la elección de los léxicos, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: Hay uno estudio hecho sobre eso. Hubo en Córdoba, en el año 98, creo que fue, un Congreso Latinoamericano o un Congreso Internacional, pero no me acuerdo si era latinoamericano o en general, pero sé que era sobre el idioma. Ay, sí, era un congreso hispanoamericano sobre el idioma. Y dos profesores de Córdoba hicieron un estudio, basados en mi novela *Como vivido cien veces*, sobre los léxicos que yo ubicaba. Ella decía que los señoritos, o sea, la gente de rango hablaba de una manera; los mulatos o los negros de otra; y los criollos de otra. Pero, a su vez, los negros, entre ellos, hablaban de otra manera, distinta de la manera que hablaban con los amos. A su vez, los peones, hablaban de otra manera con los patrones. Pero, aparte de eso, y claro, yo trabajo con el *Corominas*, el diccionario etimológico. Siempre. ¿Me entendés? O sea: hay palabras que yo, como he leído mucha literatura antigua, y tengo libros de 1600, 1700 por ahí, y los releo de vez en cuando, siempre me queda el léxico. Aparte yo busco todo, yo leo las *Actas capitulares*, he leído un montón de cosa, forma parte de mi memoria discursiva. Pero ellas, las profesoras, extendieron el estudio más allá. Aparte de los términos que utilizo, ellas hablan de otras escritoras. En el libro de Graciela Ramos, yo no leí el libro, pero, por todas las cosas que me dijeron las personas, las profesoras, capaz que el libro sea algo divertido, que le guste la gente, pero supe que es un libro que tiene muchos errores. ¿Cómo voy a decir de un indio, la autora, va a decir, “era un morrocho que estaba requete bien”? O peor: “¿re re bueno?”. Peor porque requete bien es de antes. Dice que en el libro habla de “un morrocho que estaba re re bueno”. Otra de las chicas [refiriéndose a otra escritora] pone en una protagonista de principios de 1800, pone que la raptan y se la llevan, esto sucede en el litoral argentino, en Misiones, y la dejan encerrada en el sótano. Y ella no ve nada, no sabe qué día es, ni cuántos días la tienen. Entonces dice que “ella escucha sus relojes biológicos”. Dejame de jorobar. A mí esas cosas me sacan de las casillas. ¿Entendés? Mínimamente, que pongan espíritu en lo que hace. Entonces, qué es lo que hago. Yo me he dedicado a hacer eso. Esas dos mujeres [refiriéndose al trabajo de las dos profesoras investigadores] descubrieron una cosa que yo no me dado cuenta: el lenguaje clerical; el lenguaje del político del momento, o sea, del funcionario del momento que utilizaba otro lenguaje; y el lenguaje de la justicia.

Phelipe Cerdeira: ¿Estamos hablando de códigos lingüísticos distintos, verdad?

Cristina Bajo: Claro. Yo, para hacer el juicio de Luz, tomé las *Actas capitulares* últimas, del año 1826, que son ya de la época que yo ubico mi novela. Entonces, en esas actas, yo le fui copiando, según las palabras que yo tendría que poner, los errores de ortografía que habían en ese momento más usuales, ¿entendés? Y los léxicos que se usaba para hacer un acta, el juicio. Porque todo eso forma parte de la historia. Me he leído de la Inquisición, ¿entendés? Tengo un libro que se llama *La Inquisición en la Argentina*, y el último trabajo que hacen es el 1806, 1805, por ahí, cinco o seis años antes de 1810. Tengo las actas transcritas ahí. Entonces, yo me leo eso y ya sé cómo tengo que hacer un acta inquisitorial. Yo creo que es un poco interés, un poco querer hacer bien el trabajo, y otro poco darle a la gente cultura. A mí por ahí, yo digo, ¿la novela histórica es un *boom* ahora? Pues, la novela histórica

nunca dejó de estar. Vos no sabés las novelas históricas que no las encuentro, es decir, no las consigo, un amigo mío las tenía porque las chorreó a un gran bibliófilo argentino, se las chorreó, y gracias a eso las consiguió, porque casi no tienen precio. Tenía unas novelas históricas todas de la época de Rosas, novelas históricas escritas en los años 1850, 1860. Yo tengo una o dos. Pero la colma es la misma, con dos tapas distintas, dos títulos en negro, pero es la misma. Entonces, yo creía que eran dos, pero no, es la misma que se la editó en distintos momentos. Una se llama, qué se yo, *Los degüellos de Rosas* (o algo por estilo), y la otra se llama *Los misterios de Mazorca*, ¿entendés? Tenemos un montonazo de novelas históricas. Y acá en Córdoba hay una chica que tiene una editorial muy buena, con una colección de libros. Vos no sabés la colección de libros que esa chica tiene, con trabajos de novelistas desconocidas, que nunca siquiera hemos escuchados hablar en los libros de literatura. Ella las ha encontrado editadas en Buenos Aires, y que la gente dejó de leerlas y nunca más las editaron. Se llama *Las antiguas* [refiriéndose a la colección]. Y esa chica de Córdoba está editando a todas. Solamente literatura femenina.

Phelipe Cerdeira: ¿Se trata de un trabajo de revisión literaria?

Cristina Bajo: Un trabajo muy interesante de revisión literaria. Son autores que ni siquiera sabíamos que existían. Hay una mujer, cuyo apellido es La Rosa, que editó un libro llamado *El lujo*. Hay también un libro muy interesante argentino, fue el único libro que fue escrito por su autor, que, para mí, era súper dotado. Pero ese chico era muy joven, escribió ese libro y murió de apendicitis, muy joven. El libro se llama *La Gonza*. Ese libro está escrito el 1900 aproximadamente, pero es un libro que se parece estar escrito hoy, por la clase de literatura que hace el escritor, por la manera de escribir. Tiene una prosa que vos creés que es actual. Bueno, *La Gonza* es como, en Buenos Aires, después de la caída de Rosas, empieza a llegar toda esa influencia internacional y la gente se vuelve loca, jugando a la gonza. En el caso de *El lujo* es algo parecido, pero la chica, protagonista del libro, lo único que quiere es casarse bien, para tener quien le compre joyas, alhajas, trajes buenos y todo eso. Ese libro lo editaron solamente una vez, en una sola edición alrededor del 1860, y nunca más lo editó. Ahora, con esa editora de Córdoba, la obra podrá ser descubierta. Encontraron las novelas históricas de Eduarda Mansilla, que nadie habla de las novelas históricas de Eduarda Mansilla. Encontró los textos de Juana Manso, *Los Misterios del Plata*; las novelas históricas de la época del asesinato de Rosas. Vos no sabés las cosas que está editando esa chica. Y todo está pasando en Córdoba.

Phelipe Cerdeira: Lo que estás diciéndome, primero, valora mi hipótesis, entonces, de Córdoba como un importante epicentro cultural para el desarrollo de la modalidad de ficción histórica en términos de la literatura argentina, ¿no es cierto?

Cristina Bajo: La novela nace en Córdoba cincuenta años antes que salgan las otras novelas. Y eso lo dice William Ñanzaga. Un historiador de la literatura. Fijate que él escribía en *La Nación*, en los años cincuenta del siglo XX, en un momento que el diario era el segundo del mundo, después del *The Times*, de Londres. Y después sacó ese libro que te comenté, con el cual yo impartí talleres especiales sobre la historia de la literatura argentina.

Phelipe Cerdeira: Una curiosidad: ¿En *Como vivido cien veces*, en la edición que trabajo en mi disertación, del año de 1997, no hay el mapa, presente en las primeras hojas. Y yo noté que en las ediciones más nuevas éste está presente. En él, hay un detalle sencillo que a mí resultó interesante para una propuesta de lectura que es la inscripción "Jerónimo Bajo".

Cristina Bajo: Jerónimo Bajo es mi sobrino. El mapa, lo hizo mi sobrino que es arquitecto.

Phelipe Cerdeira: Te cuento que me pareció una alusión histórica, una construcción anacrónica. Como si estuviéramos mezclando Jerónimo, desde Jerónimo Luis de Cabrera, y Bajo, bueno, de Cristina Bajo. Se trataría, por ello, de un diálogo de la ambigüedad relacionada a la historia y a la ficción.

Cristina Bajo: Genial. Como hice con Fidel Cadeca. Ahora, mi sobrino hizo eso también. En ese libro [con el libro *Tú que te escondes* en las manos], tuve un gusto de poner un dibujitos hechos por Jerónimo, mi sobrino. Son retratados de las casas coloniales, además de los capitulares que comienzan cada uno de los cuentos. *Tú que te escondes* es una reunión de cuentos históricos, pero góticos. A mí me encantan poner esos detalles en mis libros.

Phelipe Cerdeira: ¿Sos detallista en todo, verdad?

Cristina Bajo: Sí, en todo. En *El libro de los recuerdos*, yo elegí todos los dibujos; dibujo por dibujo, además de dónde iba cada uno. Y el libro *Elogio de la cocina*, lo hice totalmente yo. Porque el libro éste, cuando me mandaron las muestras de la editora, no te puedo decir lo que era. Yo les había mandado todas las imágenes, o sea, ponía en una parte *Cóctel Rita Reinold*, un reconocimiento a tres mujeres encantadoras (Rita Reinold, Audrey Hepbourn y Viviane Linch), por cuenta de las tres actrices y por tres películas que me encantaron. A una le dediqué un cóctel, a otra le hice una tarta, y a otra no sé qué. Las imágenes de ellas las elegí, de propósito, en gris. Entonces, la editora tenía que poner el dibujo, un dibujo de un cóctel. ¿Sabés lo que me presentaron? Un cuadro belga del año 1600 de ciervos muertos. En colores. Y acá [apuntando una página del libro] me pusieron un pepino. Entonces lo agarré y dije “el libro lo agarro yo”. Yo dije “lo hago yo”. Yo elegí la tapa, elegí los colores, la fotografía. Poder intervenir en los libros míos me encanta. Y ese otro [refiriéndose al libro *El recuerdo de los míos*], como se tratan de crónicas todas de los años 40, yo elegí dibujos relacionados con el tema de esa época. Yo tenía una gata en Cabana que, cuando yo escribía a máquina, ella me acompañaba de noche. Pero, cuando tenía sueño, porque se dormía conmigo, y cuando tenía sueño, se subía arriba de la máquina y se acostaba totalmente para que parara de escribir. Y ahí pensaba “yo tengo que dormir”. Redondeemos lo de la novela histórica. Yo creo que la novela histórica es el género más leído y más vendido en el mundo, en todos los países. Si vos te fijas en la literatura universal, las primeras historias, de casi todos los pueblos, comenzamos por los nórdicos que los he estudiado mucho, pero recientemente estudié también China, India, y otros países asiáticos como Japón, me refiero a la literatura de ellos, la primera literatura es mística e histórica. Es histórica siempre. Es cómo se funda una ciudad, que vino el rey tal, los hijos de él, eso y otro. Y te va diciendo. Entonces, básicamente, la literatura (y eso no es caso) comienza para nosotros con la historia.

Phelipe Cerdeira: Lo que estamos diciendo es que historia y ficción siempre han tenido una relación simbiótica, ¿sí?

Cristina Bajo: Sí. Es necesario acordarnos que la historia antes, por mucho tiempo, no era una ciencia. Se trataba del relato del pueblo.

Phelipe Cerdeira: Y, bueno, vos tenés una frase increíble que es “las leyendas son de nadie y son de todos”. Te parece que historia y ficción siempre tendrán que ser contempladas, de alguna manera, conjuntamente.

Cristina Bajo: Yo creo que sí, que tienen que ir juntas. Si vos tomás la historia... No sé si has leído el tercer tomo, en *La trama del pasado*, yo pongo... Yo, algunas cosas que pongo son muy terribles, pero lo hago para que la gente sepa, tenga conciencia de lo que ha pasado. Porque, a veces, el historiador, ¿qué hace? El historiador te dice “a los hombres los obligaban a usar la cinta punzo con y a los mujeres le ponían un moño colorado en la cabeza”. Ese moño te lo ponían con brea hirviendo. Habían mujeres que se quedaban peladas pero, para toda la vida. Entonces, yo, en mis novelas, describo que, si los ponen, lo ponen a fuerza, y, para que te dejen poner el moño, no van a querer que lo pongan, lo van a patear, van a dañar, van a tratar de correr. O sea: no es que simplemente le ponen el moño, te tienen que someter, te tienen tirar al suelo, tienen que agarrar varias mujeres, una tiene que estar con el coso al lado, la otra tiene que agarrar el coso y te tienen que poner mientras tanto. Entonces, yo escribo todo eso para que la gente tome conciencia. Porque si leemos solamente lo que está en la historia, podremos pensar “bueno, Rosas a las mujeres no les hacía nada... Le ponían a las mujeres solamente el moño y nada más”. ¡No! Hacían todo eso, y no lo inventé yo. Otro ejemplo: en la historia puede que se leamos algo sobre el gobernador López Quebracho, que fue un tipo bonachón, lo único que les hacía a sus enemigos era beber chocolate caliente. Pero, yo hablé con un médico del hospital de quemados, y me dijo que se uno toma a la fuerza, de golpe, una taza de chocolate caliente es simplemente terrible. O sea: lo que quiero decirte es que el historiador, muchas veces, no te pone a detallar. Dice: “Oribe pasó por Córdoba y le reprimió”. Pero no hablan de los mataderos, que le decían los mataderos a la gente que se quedaba a matar los unitarios y los tenían en condiciones impresionantes. Lo que yo cuento acerca de los mataderos está constatado por tipo de la Mazorca verdadera, no por los unitarios. Yo, casi todas las cosas horrendas que describo, yo tomo de las propias personas que lo han hecho, no solamente de la perspectiva de quien las sufrió. Yo no invento. Ni tampoco limito mi perspectiva a una realidad, una, cómo podremos decir, verdad. No se trata de una posición ideológica. Yo, lo que quiero hacer escribiendo con mis novelas históricas es que la historia no es solamente lo que hemos leído y estudiado en los libros oficiales, en nuestra formación en la escuela.

Cristina Bajo: Quiero decirte que me siento muy reconocida. Con *El jardín de los venenos*, hubo un congreso internacional en Córdoba sobre venenos y otras cosas y, por cuenta del libro, me invitaron a mí como disertante. En España, hay un jardín dedicado e inspirado en la novela. Es hermoso. Hace unos cinco años, acá, las monjas catalinas hacían un recorrido llamado *En el jardín de los venenos con Cristina Bajo*, todo basado en lo que escribí. Con ese libro también me pasó algo rarísimo (risas). Yo había empezado a escribir *El jardín de los venenos* muchos años antes y lo dejé en el tercer capítulo. Porque yo quería que la chica fuera una asesina, pero una asesina que los lectores la amaran. O sea, que se sintiera identificados con el personaje. Pero no estaba segura si era ella que iba a ser la asesina, si iba el indio a matar, o si quien iba a matar era el presunto amante. ¿Ella sabía o no sabía que el otro iba a matar? ¿O ella los incitó que los mataran a todos y simplemente se hizo la loca? Cuando terminé *En tiempos de Laura Osorio*, decido volver a escribir *En el jardín de los venenos*.

Phelipe Cerdeira: ¿No te parece malo el hecho de que muchos escritores, con la excusa de proponer una especie de revisión histórica, llevaran a cabo otra historia oficial, rellena ideológicamente, tendenciosa más que todo?

Cristina Bajo: Mira, yo les decía a mis alumnas hace algunos días: el problema con la historia es que cualquier nueva tendencia que haya, te la van manipular como quieran. Hay un gran profesor argentino, de origen judío, de Buenos Aires, que es profesor de universidad, profesor de historia, pero de historia económica. Él dice en un libro (él es

kichenerista), y el contenido está muy dentro de lo que propone la universidad en Buenos Aires en ese momento en Córdoba también. Él dice que, hay toda una línea rosista, de derecha que digo... Entonces, él dice que Buenos Aires representaba el país del trigo en la época de Rosas. El país del trigo, el país de eso, el país del otro... Cuando nosotras le encontramos [refiriéndose al trabajo que ella y sus investigadores practican] sus diarios de la época, donde faltaba harina y no se podría hacer pan porque no había trigo, porque los ejércitos mandados por todos los lados... Mira, Linnars, arrasaban con todo, mataban los caballos, a veces no había vacas en el matadero. Imaginate vos, un ejército con diecisiete mil hombres como los tenía Linnars o un ejército de doce mil hombres como lo tenía Lavalle. Y esos dos ejércitos se juntan, vienen desde Buenos Aires y se pelean acá en Córdoba. ¿Qué me decís vos? ¿Cuántas vacas se mataron? Donde no usaron ni el cuero, ni los cascos que se usaban también, ni los cuernos, quedaban tiradas. Era un derroche total. Por donde pasaban acaban con gallinas, cabritos, chanchos, aves, todo lo que encontraban... No quedaba nada. Ese nombre es un respetable historiador, investigador, yo le conozco a él, se atreve a decirme a mí eso. Y lo pone en un libro que lo tengo ahí. Y me tocó pelearme con Marchi [refiriéndose a otra historiadora] porque ella no me creía a mí, hasta que pude demostrar, ¿no es cierto? Porque yo tenía razón. Yo conozco a historiadores que reescriben todo lo que hicieron solamente para que dejen la historia como se la piden. Ahora, te aclaro una cosa: una cosa es saber, otra cosa es saber cómo emplear lo que sabés. Otra cosa te lo digo: en ningún país se hace sin un mito. Los países, desde los griegos hasta acá, necesitan héroes, superhéroes y mitos. Y necesitan tanto el humilde como el hombre más sucedido.

Phelipe Cerdeira – Pero, no sé quién ha dicho una vez... Mi papá siempre me dijo una cosa que, para mí, parece increíble, al menos en Brasil, resulta muy bien... El dicho es que “triste no es el pueblo que tiene héroes, sino el pueblo que los necesita”.

Cristina Bajo: También sí. Pero una cosa, un dicho que nosotros tenemos y yo lo pongo en lo de Luz [refiriéndose al libro *Como vivido cien veces*], es que, según las mujeres lo definen, es la máxima “hermanos vivos, novios muertos” (risas). Pero una cosa es tener héroe y andar con él... O sea, al héroe no lo tiene que ver en su momento, el héroe tiene que estar en el pasado. Eso te lo demuestra los mitos griegos, la historia griega... Que para mí, digamos, son la clave del Occidente, ¿no?

ANEXO 3 – QUADRO DE PERSONAGENS – *COMO VIVIDO CIEN VECES* (GUIA PARALELO DE COMPREENSÃO)

TABELA DE PERSONAGENS – *COMO VIVIDO CIEN VECES*

NOME DO PERSONAGEM	DESCRIÇÃO DO PERSONAGEM NA OBRA	LIGAÇÃO HISTÓRICA
Luz Osorio	Protagonista do romance. Jovem forte, quem desafia as tradições familiares e sociais da antiga Córdoba pós-colonial, vivendo em meio ao conflito político que deu origem aos primeiros anos da guerra civil argentina. Desafiadora, corajosa, não apresenta caráter passivo, disposta a lutar contra as injustiças praticadas. Demonstra um perfil distinto de grande parte das mulheres da época, pronta para discutir ao lado de homens sobre a situação da sua província e do seu país.	De acordo com um exame minucioso em documentos históricos de registros, tal como as Actas Capitulares e a genealogia da histórica família Osorio, não consta nenhuma mulher registrada como Luz María Osorio. Por conta disso, a leitura dada à obra enquadra a personagem como ficcional. Outros peritextos, pertencentes às seções de <i>Apostillas</i> (presentes nos romances <i>La trama del pasado</i> e <i>Territorio de penumbras</i>), trazem para o leitor a informação de que Luz Osorio seria mesmo uma personagem ficcional. De acordo com uma entrevista realizada com a escritora em julho de 2014, a jovem protagonista seria mesmo ficcional, um trabalho anacrônica para aludir a diversas mulheres cordobesas que ostentaram ao longo dos dois últimos séculos a aspiração por transformar a história de sua província, do seu país e, claro, a sua própria.
Severa	Uma das personagens negras da trama. Leva quase uma vida inteira a serviço a da família Osorio. Tem papel fundamental como porta-voz da história oral da família (uma espécie de memória viva) e, por sua vez, de	Personagem ficcional. Embora, a partir de uma entrevista com a escritora Cristina Bajo (ANEXO 2, BAJO, 2014a), seja possível descobrir que o nome é uma inspiração de uma negra que conviveu com a escritora.

	toda a província de Córdoba.	
Jerónimo Luis de Cabrera	Fundador da cidade de Córdoba. Citado na obra, a partir dos relatos de Severa, juntamente com outros responsáveis pelo período de fundação da cidade, tal como as famílias Osorio, Tejeda, Luna e Figueroa.	Nascido em Sevilha no ano de 1520, foi militar e um dos mais conhecidos conquistadores espanhóis na fase ultramarina do país. Em 17 de junho de 1563, foi o responsável pela fundação da cidade de Ica, o que lhe garantiu uma nomeação pelo IV vice-rei do Peru, que, por sua vez, lhe concedeu a alcunha de corregedor e juiz maior de Potosí. O vice-rei do Peru também lhe nomeou governador de Tucumán no ano de 1573 e, por conta disso, acabou garantindo que Cabrera fosse o fundador da cidade de Córdoba de la Nueva Andalucía, no dia 6 de julho de 1573. Além de Jerónimo, nos demais dados históricos encontrados, também se narra a chegada de outras famílias tradicionais, tal como os Tejeda, os Luna e os Figueroa.
Damián Osorio	Aludido por Servera como o primeiro, o patriarca de todos os Osorio.	Personagem histórico. Sua aparição em dados históricos pode ser verificada em documentos como as Actas Capitulares ou, ainda, na visualização da planta inicial de ocupação e povoamento de Córdoba. Em entrevista com a escritora Cristina Bajo, foi descoberta que a escolha pelo personagem histórico, além de garantir, estrategicamente, o bom andamento da trama de toda a obra (sem quaisquer ameaças de ordem natural por conta dos herdeiros contemporâneos da família), foi também orquestrada por conta da intenção de valorizar uma família real e importante para a história da cidade, mas que ficara à sombra, quando comparado a outros sobrenomes tradicionais.
Inés Osorio	Irmã de Luz Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente

		dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Ignacio Osorio	Segundo dos Osorio na árvore genealógica da família. Na trama, é o responsável pela construção da casa em Los Algarrobos.	Personagem histórico. A partir de pesquisas em documentos oficiais do Archivo Histórico Provincial e da Junta Histórica Provincial, foi possível encontrar registros de Ignacio Osorio como um membro real da família.
Blanca Osorio	Segunda mulher de Ignacio Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Alfonso Nuño	Filho de Ignacio e Blanca Osorio. Responsável pelo assassinato de diversos índios ranqueles.	Ainda não é possível precisar se Alfonso Nuño é mesmo um personagem histórico ou se, em contrapartida, trata-se de um personagem ficcional. Até o presente momento de análise, tal personagem é tomada como uma elaboração literária.
Don Luis de Tejada	Primo de Alfonso Nuño, poeta.	Personagem histórico. Considerado o primeiro poeta argentino. Reconhecido pela Academia Argentina de Letras como um dos grandes representantes da lírica colonial argentina. Em suas composições, tomava a cidade de Córdoba – intitulada pelo poeta como <i>Babilonia</i> – como um grande polo cultural e de inspiração. Mais detalhes de sua vida podem ser encontrados <i>in loco</i> no <i>Museo de Arte Luis de Tejada</i> , localizado no centro da cidade de Córdoba. Para interesses presentes dessa pesquisa, um passeio guiado foi realizado no dia 30 de julho de 2014.
Sebastián Osorio	Irmão de Luz Osorio. Na trama, representa a lógica, o conhecimento e as artes adquiridas em solo europeu. Fiquei oito anos estudando Artes em Paris, o que garantiu sua perspectiva eurocêntrica e uma maneira particular para vestir-se e comunicar-se com os demais da família. Ainda no que diz	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.

	respeito ao enredo criado, o personagem está inserido na ideologia unitária do General Paz.	
Suárez de Figueroa	Padrinho de Luz Osorio.	Há dados históricos nos quais o nome Gómez Suárez de Figueroa gana destaque. O homem esteve relacionado ao mais seletto grupo de conquistadores espanhóis na colonização argentina. A partir de uma investigação nas Actas Capitulares da cidade, foi possível encontrar o nome citado em diversos momentos.
Luis Allende Pazo	Marido de Inés Osorio. Comandante de uma tropa de unitários.	A busca por informações factuais a respeito de Luis Allende Pazo demandou grande envolvimento do investigador. Ainda assim, o nome só pode ser atestado como um personagem histórico a partir de informações disponibilizadas pela própria Cristina Bajo, presentes nos apêndices do romance histórico <i>La trama del pasado</i> (quarto título da <i>Saga de los Osorio</i>). Segundo o conteúdo, Allende Pazo foi mesmo um oficial do exército dos unitários, tendo perdido grande parte de seus bens após a prisão do general José María Paz. A ficcionalização dessa entidade imigrante ganha grande relevância para a construção da poética bajoniana, reforçando a decisão da escritora por trazer à tona figuras históricas marginais, menos conhecidas, ligadas diretamente ao rumo e destino dos grandes próceres da nação.
Fernando Osorio	Irmão de Luz Osorio. Homem Valente, quem busca seu destino, juntamente com os principios dos federales (Facundo Quiroga e Rosas). Fisicamente, tem a aparência dos Osorio: sua altura supera a de Nuñez del Padro (lado materno). Na família, também era chamado de Payo. Por conta do	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.

	incidente e o assassinato do índio Enmanuel, Fernando renega o seu sobrenome e passa a se autodenominar como Chañarito.	
Padre Ferdinando (de la Merced)	Padre com prestígio entre diversos personagens da trama.	A <i>Catedral de la Merced</i> ganha bastante relevância para o desenvolvimento da religião católica na cidade e em toda a província. Mesmo depois de algumas visitas e conversas com os representantes contemporâneos da congregação, não foi possível precisar se o Padre Ferdinando é mesmo histórico. Por conta disso, para efeitos de leitura e separação desta dissertação, este é tomado como um personagem ficcional (entidade nativa).
Calandria	Uma das negras que trabalhavam para a família Osorio, sobrinha de Severa. Travessa, cheia de voluptuosidades e bom humor. Apaixonada por Fernando Osorio, acaba ganhando relevância na trama, dentro de sua esfera romanesca. O seu nome de batismo era Rosalinda. Além de possibilitar uma leitura anacrônica com um importante personagem histórico argentino, também chamado de Calandria, a negra é um importante elemento da narrativa para pontuar o arguto trabalho de pesquisa realizado por Cristina Bajo, evidenciando um traço de anacronismo linguístico.	Personagem ficcional.
Doña Carmen Nuñez del Prado.	Trata-se da mãe de Luz Osorio. Teve 11 filhos, sendo que quatro deles acabaram falecendo. Dentre os vivos, ganham destaque: Sebastián, Isabel y Carlitos (com porte mais longilíneo, morenos y magros); Inés, Luz y Anita (com o perfil físico da família Osorio y Luna, ou seja, loiros, com olhos claros e estatura média). Apresentava	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.

	tratamento diferenciado para com os seus filhos, evidenciando sua repulsa diante do comportamento de Luz.	
Simón Viejo	Negro ancião, presente nos afazeres da família Osorio há muitos anos. Entre outras incumbências, era responsável por cuidar das crianças, sobretudo Carlitos, Ana e Isabel (irmãos de Luz). Sua lealdade aos Osorio acabou custando-lhe a vida no início das formações e divisões entre <i>federales</i> e <i>unitarios</i> na guerra civil.	Personagem ficcional.
Simón Chico	Jovem negro inteligente e levado, acabou sendo criado entre os Osorio.	Personagem ficcional.
Enmanuel	Índio <i>ranquel</i> que acabou sendo capturado logo no início da trama, ao lado de outros escravos, por intervenção de Luis Allende. Trata-se do primeiro amor da protagonista, um elemento importante para aludir à dicotomia civilização e barbárie e, nas terras do romanesco, para estabelecer a temática de uma união impossível, motivada pelo ódio entre duas esferas antagônicas. Seu nome indígena é Cayupán, que significa <i>Seis Leones</i> (Seis Leões). Primeiro amor da protagonista. Cayupán era o seu nome indígena, que significava <i>Seis Leões</i> . Exerce uma função típica dos ranqueles naquele momento histórico no país, comercializando pratarias e materiais de montaria, como cabrestos e arreios.	Personagem ficcional.
Don Carlos Osorio	Pai da protagonista, Luz Osorio. Representa a tradição dos primeiros colonizadores da província, demonstra-se arrogante para grande parte das questões. De acordo com o narrador, o personagem tem cerca de 50	Personagem ficcional. Parte da tradicional e histórica família Osorio.

	anos no início do recorte temporal, ou seja, o ano de 1828. Apresentava grande carinho por Luz, ainda que fosse difícil compactuar com o comportamento da jovem filha.	
Leonor	Irmã de Don Carlos Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Nacho Urrutia	Marido de Leonor Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Parkes Bonington	Apresentado na trama como um <i>Condiscípulo del Bellas Artes</i> , ou seja, um estudante que seguia as suas pesquisas a partir da orientação de um mesmo professor.	No romance, o personagem é lido como ficcional.
James Olivier	De acordo com o narrador, trata-se de um cônsul britânico.	Na presente dissertação, o personagem é lido como ficcional.
Charles Morton	Comerciante britânico.	De acordo com registros históricos, a partir de uma pesquisa datada no século XIX, há a existência real de um personagem histórico Charles Morton. Coincidentemente, trata-se de um comerciante, um empresário, nascido na cidade de Hackney, no ano de 1819. Ficou conhecido por grandes investimentos para a construção de espaços de arte, tal como os teatros e as casas de música. Arrolando algumas possibilidades a partir da construção no ambiente literário e da preocupação minuciosa em termos de coleta de dados históricos, pode-se inferir que o nome não aparece de modo aleatório. Nessa leitura, Morton é tomado como um personagem histórico, construído anacronicamente para reforçar a influência britânica nas terras argentinas já a partir da segunda década do

		século XIX.
Mr. Gore Ouseley	Na trama, Gore é apresentado como o <i>Secretario de de la Legación Británica</i> , uma espécie de cargo diplomático concedido por um país para que determinada pessoa o represente no exterior.	Personagem histórico. A partir de pesquisas em dados históricos, foi possível verificar que Gore Ouseley foi mesmo um diplomata britânico, com grande destaque nas primeiras décadas do século XIX. Ficou reconhecido, sobretudo, por ter sido o responsável por organizar um grande tratado, no ano de 1813, entre Rússia e Pérsia. Nos registros, também é aludido como grande empresário, linguista e diplomata. Parece ser um elemento dialógico importante, sobretudo para ajudar a construir um ambiente real e verossímil dentro da esfera literária do personagem ficcional Brian Harrison. É como se o seu nome validasse o efeito de verossimilhança para a arquitetura do personagem Harrison.
Don José Ramón Pinedo	Na trama, é apontado como um agregado consular de Buenos Aires em Londres.	Dados ainda insuficientes para a delimitação da personagem. Até o presente momento, é lido como personagem ficcional.
Campbell Scarlett	Personagem pertencente ao círculo de amigos de Brian Harrison.	Personagem ficcional.
Mr. y Mrs. Hamilton	Cunhado e irmã de Brian Harrison.	Personagens ficcionais.
Marqués de Barbacena	Personagens citados no decorrer da trama, quando Brian Harrison e Luz Osorio se deslocam rapidamente para o Brasil, especificamente, para o Rio de Janeiro, antes de continuarem a sua viagem para Cardif.	Personagem histórico. A interessante aproximação entre os personagens ficcionais Luz Osorio e Brian Harrison com dois personagens históricos brasileiros evidenciam o trabalho minucioso de pesquisa e reconhecimento político-social da época retratado. Felisberto Caldeira Brant Pontes de Oliveira Horta (condecorado como Marquês de Barbacena), nasceu em 1772, sendo militar, diplomata e político brasileiro. De acordo com os registros históricos, veio para o Brasil juntamente com a transferência da corte portuguesa, no início do século XIX. Foi pioneiro na navegação a vapor e, ainda, escolhido por

		<p>José Bonifácio como representante brasileiro para negócios de interesse do país na Inglaterra. A citação do personagem ganha relevância por demonstrar o conhecimento da escritora nos movimentos políticos latino-americanos, além de demonstrar olhar anacrônico para eleger figuras que estiveram ligadas à influência britânica.</p>
Vizconde de Santo Amaro	<p>Citado rapidamente na narrativa por conta de sua ligação familiar com o Marquês de Barbacena.</p>	<p>Personagem histórico. Título concedido por Dom João VI para Manuel Joaquim Soares.</p>
Don Manuel López Quebracho	<p>Na trama, é evocado como um dos responsáveis por começar o movimento de paz com as tribos de índios da região central e norte argentinas.</p>	<p>Personagem histórico. Nasceu em Pampayasta, departamento Tercero Arriba, Córdoba, ainda no final do século XVIII. Em 1830, decidiu incorporar-se ao exército expedicionário do general Quiroga, combatendo em batalhas como Oncativo. Nos tempos do governos de José Vicente Reinafé, foi responsável por desempenhar os cargos de juiz geral dos departamentos de Tercero Arriba e Tercero Abajo. Assumiu função preponderante já que, após o assassinato de Facundo Quiroga, acabou assumindo o governo da província. Entre algumas curiosidades sobre a sua temporada no centro do poder provincial, pode-se destacar o pedido de doar todos os livros confiscados dos representantes <i>unitarios</i> à Biblioteca da Universidad Nacional de Córdoba. De acordo com estudos de historiadores como Nicolás Avellaneda, López Quebracho sempre apontou respeito para com os direitos universitários. Foi também o responsável por criar o Departamento Topográfico.</p>
Gonzalo Osorio	<p>Primo dos Osorio, filho de Don Manuel.</p>	<p>Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente</p>

		dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Lorenzo Osorio	Avô de Luz Osorio. Homem com orgulho de suas origens.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Fe	Mais uma das criadas negras que trabalhavam na casa dos Osorio.	Personagem ficcional.
Gracia	Outras criada negra da Família Osorio.	Personagem ficcional.
Coronel Manuel Dorrego	Dentro do trama, é citado como um dos membros do exército dos <i>federales</i> .	Personagem canônico na historiografia argentina. Manuel Crispulo Bernabé Dorrego foi um militar e político argentino, sendo, tal como nomeado na trama de Cristina Bajo, um dos principais referentes do federalismo rio-platense na primeira metade do século XIX. Ficou reconhecido por seu caráter forte, tendo participado da guerra da independência e das guerras civis argentinas.
Juan Bautista Bustos	Na trama, apontado como uma chefia, responsável pelo <i>Caudillo</i> de Córdoba.	Personagem histórico. De acordo com os dados pesquisados, Juan Bautista Bustos foi um político e militar argentino. Obteve papel de destaque na Guerra da Independência e, principalmente, nas guerras civis argentinas. É considerado o primeiro governador constitucional da província de Córdoba.
Juanita Maure	Na trama, apontada como a esposa de Juan Bautista Bustos.	De acordo com pesquisas para a validação do nome da mulher de Juan Baustista Bustos, chegou-se ao dado histórico de que o primeiro governador constitucional de Córdoba havia sido casado com uma senhora chamada Juliana Maure. Há, portanto, uma pequena diferença entre o nome histórico do nome atribuído à personagem da ficção. Não é possível, afirmar, portanto, que a esposa de Bustos tenha um nome composto, ou que a escritora tenha preferido uma alteração sutil para a construção do elemento ficcional. Inferindo que a escolha se deva por

		algum anacronismo, a personagem é lida como histórica, sobretudo por aparecer de maneira bastante subalterna ao longo do romance.
Don Bernardino Rivadavia	Na trama bajoniana, apresenta-se como o Ministro do Governo, um dos principais símbolos de oposição ao federalismo. Para Rivadavia, federalismo era sinónimo de anarquia. É, portanto, com ele, que surgem os partidos <i>unitário</i> e <i>federal</i> . Em 1826, é eleito presidente, sendo substituído por Manuel Dorrego.	Personagem histórico.
Adelaida Osorio	Avó de Luz Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Padre Iñaki	Padre e conselheiro da família Osorio.	Ainda que faça parte da histórica família Osorio, não foram achados dados oficiais de sua existência. Por conta disso, nessa presente dissertação, a personagem é lida como ficcional.
Antenor Vallejo	Espécie de “capitão-do-mato”, no contexto cordobés, conhecido como rastreador, profissional responsável por buscar os rastros de uma pessoa fugitiva. Foi contratado por Carlos Osorio para seguir, em segredo, todos os passos de Fernando Osorio.	Personagem ficcional.
Oroncio Videla	Capataz responsável pela manutenção da estancia <i>Los Algarrobos</i> desde os tempos do avó de Luz, Lorenzo Osorio.	Personagem ficcional.
Doña Juana	Mulher de Oroncio Videla.	Personagem ficcional.
Lorenza, Aurora y Ciriaco	Filhos de Oroncio e Doña Juana.	Personagens ficcionais.
Ramón Carrizo	Responsável por ensinar Fernando Osorio a montar.	Personagem ficcional.
Melchora	Índia bruxa, espécie de xamã, responsável	Personagem ficcional.

	por salvar a vida de Luz após o choque sofrido por ver o seu primeiro amor eviscerado vivo. Ela foi levada para uma espécie de ritual de cura por intermédio da negra Severa.	
Benigna	Negra que compartilhou os últimos dias com Severa, em tempos em que as guerras civis pareciam assolar a região de Córdoba.	Personagem ficcional.
Armand Saint-Jacques	Médico francês, amigo de Sebastián Osorio.	Personagem ficcional.
Silverio Cepeda	Vaqueiro da estância <i>Los Algarrobos</i> .	Personagem ficcional.
Don Javier López	Na trama, apresentado como o governador de Tucumán.	Javier López fue un militar argentino, caudillo del partido unitario y gobernador de su provincia.
General José María Paz	Na trama, é apresentado como um dos representantes do exército dos <i>unitarios</i> . A partir da fala do personagem ficcional Sebastián Osorio, Paz é tido como um “Hombre moderado, disciplinado, culto y humanitario”. Também a partir das informações do romance, é possível entender que o general ficou encarregado de estender a revolução unitária para o interior do país, ou seja, para as demais províncias.	Personagem histórico. A partir de buscas em dados oficiais, é possível atestar que José María Paz e Haedo foi um importante militar argentino, atuante em diversas guerras no país.
Margarita Weild	Sobrinha e depois mulher do general Paz, quando este estava na prisão.	Personagem histórico. Buscas em diversos registros dão destaque para a existência de Margarita Weild. Também em dados oficiais, é possível ratificar a cena novelada por Cristina Bajo, com destaque para o casamento entre Margarita e Paz. Ao reconstruir a personagem histórica, Bajo dá privilégio para a elaboração de um dos maiores próceres cordobeses e argentinos em sua estada mais humana, valorizando, assim, uma importante característica do romance histórico no âmbito latino-americano.
General Facundo Quiroga	De acordo com a trama, representa a força	Personagem canônico da historiografia argentina.

	política dos <i>federales</i> , pertencendo ao exército de La Rioja.	Facundo Quiroga é um dos nomes mais relevantes quando se fala na representatividade dos <i>federales</i> , dentro do que se entende como período das guerras civis argentinas. Seu nome acabou sendo imortalizado pela obra de Domingo Faustino Sarmiento, <i>Facundo</i> , cujo conteúdo deu origem ao pensamento dicotômico civilização e barbárie.
Juan Lavalle	De acordo com a trama, o personagem é um militar descontente com o regime de Manuel Dorrego.	Personagem histórico.
Ermelinda y Don Pantalcón Allende	Pais de Luis Allende. Na trama, são aludidos como integrantes da Família de blasones (“Família de brasões”).	Personagens ficcionais.
Tío Martín	Tio de Luz Osorio.	Personagem ficcional.
Felipe Osorio	Irmão de Don Carlos Osorio, tio de Luz.	Personagem ficcional.
Edmundo Osorio	Primo de Luz Osorio. Assume interessante função como cúmplice do espírito transgressor da protagonista.	Personagem ficcional.
Misia Francisquita	Irmã mais velha de Don Carlos Osorio y de Don Felipe. Anciana, devotíssima, soltera, con dineros propios.	Personagem ficcional.
Comandante Eduardo Farrell	De acordo com a trama, representa o poder dos <i>federales</i> . Negou-se a conspirar contra Manuel Dorrego. Acaba sendo envolvido por uma paixão por sua sobrinha, Laura, quem, por sua vez, terá papel-chave para a continuidade da Saga dos Osorio.	Mesmo com diversas pesquisas e buscas em documentos históricos da província, não foi possível encontrar qualquer menção ao comandante Eduardo Farrell. Por conta disso, nessa dissertação, a personagem é lida como ficcional. De qualquer maneira, é imprescindível demarcar que tal personagem guarda um critério de real preponderante, já que a escolha do seu sobrenome – Farrell –, infere-se que também escolhido por critérios anacrônicos, acaba

		dialogando com uma história militar mais contemporânea argentina. A alusão aqui é a Edelmiro Julián Farrell, presidente do país entre os anos de 1944 e 1946, antes do primeiro mandato de Juan Domingo Perón.
Mercedes Farrell	Mulher de Eduardo Farrell.	Personagem ficcional.
San Martín	Citado durante a trama como o “forjador de naciones”.	Personagem canônico da história argentina. Militar e uma das figuras centrais para a constituição da Argentina enquanto país, sendo responsável pelo processo de independentização.
Aráoz de la Madrid	De acordo com a trama, trata-se de um personagem militar, responsável por fazer parte do exército dos <i>unitarios</i> .	Personagem histórico. A partir de dados históricos, é possível descobrir que La Madrid era um dos grandes líderes do exército <i>unitario</i> . Além de ser governador de Tucumán, também assumiu esse posto, em momentos específicos das guerras civis argentinas, nas províncias de Córdoba e de Mendoza.
Eduardo Páez	Amigo de Luz Osorio.	Personagem ficcional.
Doña Dolores	Mãe de Eduardo Páez.	Personagem ficcional.
Tia Amalia Osorio	Mulher do tio Felipe Osorio, irmão de Don Carlos. Representava as famosas “enfermas” da cidade de Córdoba.	Personagem ficcional.
Theodore Lacordaire	Citado ao longo do enredo como um viajante ilustre.	Personagem histórico. Para a grande surpresa da pesquisa, após um aprofundamento histórico, foi possível descobrir que Lacordaire trata-se mesmo de uma figura real. Jean Théodore Lacordaire é, na verdade, um etimologista belga de origem francesa. O uso de tal personagem e sua passagem verossímil durante a trama é explicado por parte de sua biografia: em 1824, Lacordaire vai para Buenos Aires, onde acabou assumindo uma espécie de função de comerciante itinerante. Fontes confirmam que Théodore viajou por diversos países da América

		do Sul, aproveitando para catalogar espécies da fauna local.
Coronel Díaz Colodrero	Seguindo a narrativa, trata-se de um encarregado da defesa de Córdoba contra <i>montoneros</i> .	Personagem ficcional. De acordo com pesquisas em dados históricos do país, é possível dizer que Agustín Díaz Colodrero foi um militar argentino com papel relevante ao logo das guerras civis. Por diversos anos, acabou ficando a serviço do governador de Córdoba Juan Bautista Bustos. A grande curiosidade é que, quando Córdoba foi invadida pelo general Paz, Colodrero acabou passando para o lado dos <i>unitarios</i> . Durante a batalha de San Roque, datada do ano de 1829, Colodrero acabou sendo responsável pela tentativa de proteção de Córdoba diante da invasão do exército de Facundo Quiroga. Tal evento acaba preconizando uma das grandes batalhas do período, <i>La Tablada</i> , responsável, de acordo com a própria escritora, por motivador a escrita de todo o romance.
Ruiz Huidobro	A partir da trama, sabe-se que o personagem é um representante de Quiroga como parlamentar.	Personagem histórico. A partir de pesquisas em biografias de próceres argentinos, descobriu-se o nome Pascual Ruiz Huidobro. Segundo os dados oficiais, tratou-se de um militar com um papel destacável na Revolução de Maio. Huidobro morreu, porém, em 1813, na província de Mendoza. Diferentemente dos dados oficiais, o romance demarca o personagem em outro período, apresentando, anacronicamente, uma revisão de sua própria relevância para os conflitos das guerras civis.
Ramón Lieñan	Lugartenente de Fernando Osorio no exércitos dos <i>federales</i> .	Após consultas e buscas em diversas fontes, o nome não constou com um dado oficial da historiografia. Por conta disso, o personagem, para efeitos de leitura dessa dissertação, é tomada como ficcional.

José María Fragueiro	Citando ao longo da trama do romance.	Personagem histórico. A partir de buscas específicas em sites da Internet, foi possível detectar dados oficiais de um homem chamado José María Fragueiro del Corro, nacido em 1973 na cidade de Córdoba, morrendo na cidade de Santiago (Chile), no ano de 1841. O período citado da vida de Fragueiro corresponde ao recorte temporal utilizado por Cristina Bajo em seu romance.
Mariano Lozano	Citando ao longo da trama do romance.	Personagem histórico. De acordo com pesquisas em arquivos históricos e sites, descobriu-se que Mariano Lozano foi mesmo um personagem histórico. Tratou-se de um advogado, escritor, político e militar argentino, lutando na Guerra Gaucha. Além disso, Lozano também foi membro do <i>Congreso Constituyente</i> de 1824, responsável por sancionar, dois anos depois, a Constituição argentina de 1826.
Brian Harrison	Inglês e comerciante. Homem determinado e objetivo. Apresentou, desde o início do enredo, um caráter justo, sendo dirigido pelo interesse de realizar um casamento equilibrado.	Personagem ficcional.
General Belgrano	Citado en la narrativa.	Personagem histórico. Manuel José Joaquín del Corazón de Jesús Belgrano fue un intelectual, economista, periodista, político, abogado y militar de la Argentina. Participó en las Invasiones Inglesas, en la Revolución de Mayo, en la Guerra de Independencia de la Argentina y en las guerras civiles argentinas. Fue el creador de la Bandera de Argentina. Belgrano no tenía, como él mismo lo ha dicho, grandes conocimientos militares, pero poseía un juicio

		recto, una honradez a toda prueba, un patriotismo puro y desinteresado, el más exquisito amor al orden, un entusiasmo decidido por la disciplina y un valor moral que jamás se ha desmentido. En Buenos Aires, fue puesto a cargo del ejército de operaciones contra los federales de provincia de Santa Fe, en reemplazo de Juan José Viamonte.
Estanislao López	Personagem citado ao longo da narrativa.	<p>Personagem histórico.</p> <p>A partir de pesquisas em dados históricos, é possível dizer que o general Estanislao López foi um <i>caudillo</i> e militar federal argentino. Além disso, López também assumiu a função de governador da província de Santa Fe entre os anos de 1818 e 1838 (grande parte dessa faixa temporal, vale lembrar, é reconstruída no romance). Sua atuação está, em grande medida, atrelada à força unitária protagonizada por José María Paz em 1830. Para tentar conter tal movimento, em 1831, Estanislao López e os demais governadores das chamadas províncias do litoral acabaram por assinar o <i>Pacto Federal</i>. Tal união simbolizou uma aliança militar, além de uma base de inter-relações interprovinciais durante quase duas décadas. Ao lado de Rosas, López também protagonizou o ataque contra Paz em Córdoba (feito histórico totalmente relevante para o que diz respeito à recriação criada por Cristina Bajo no romance). Por ter sido derrotado pelas forças federais, sobretudo pela influência de López, Córdoba passou a ser governada pelos irmãos Reynafé, aliados diretos do general. Esse momento histórico representou a queda da Liga Unitaria e, principalmente, um cenário onde as</p>

		<p>províncias do país passaram a ser regidas por três nomes principais: Rosas, Quiroga e López. É também de interesse ponderar que a derrota de Paz, pilar unitário em Córdoba, acabou permitindo a López uma oportunidade política para que ele tentasse cumprir com o ideal de uma Comissão Nacional, o que só não aconteceu por conta de que Rosas e Quiroga foram contra. A partir daí, o nome de Estanislao López começa a ganhar secundariedade nos movimentos de força política.</p>
Coronel Echagüe	De acordo com a narrativa, o personagem era membro do exército federal.	<p>Personagem histórico. A partir de pesquisas em dados históricos, é possível afirmar que o coronel Pascual Echagüe é mesmo uma figura real. Segundos os registros, tratou-se de um importante membro do exército dos <i>federales</i>. Além das guerras civis argentinas, também participou da Guerra do Paraguai.</p>
José Vicente Reynafé	Personagem citado ao longo da narrativa.	<p>Personagem histórico.</p> <p>A partir de pesquisas em documentos históricos, foi possível descobrir que José Vicente Reynafé foi um <i>caudillo</i> e governador de Córdoba, cargo assumido a partir da influência de Estanislao López. Anteriormente, foi juiz no <i>Tribunal de Apelaciones</i>, dentro do governo de Juan Bautista Bustos. Também ganha destaque o fato de que, em 1831, Reynafé também assumiu o comando geral do exército de Córdoba.</p>
Don Rafael Correa	De acordo com a narrativa, sabe-se que o personagem é um ajudante de campo do general Paz.	<p>Após diversas incursões nos registros históricos, não foi encontrado nenhum dado realmente relevante e que contivesse o nome de Rafael Correa na faixa temporal delimitada pelo</p>

		romance. Por conta disso, o personagem é lido, nessa dissertação, como ficcional.
Malandra y Mulita	Oficiais citados na narrativa.	Dados inexpressivos para uma confirmação fidedigna. Por conta disso, nessa apresentação dissertação, foram lidos como personagens ficcionais.
Fraile Aldao	De acordo com a trama do romance, tratava-se de um membro dos <i>federales</i> , outorgando a força de Quiroga.	Personagem histórico. A partir de investigações específicas nos registros das guerras civis, foi possível chegar ao nome de José Félix Aldao. Conhecido como <i>Fraile Aldao</i> , o personagem histórico era um ex-frade, militar e, em um determinado tempo, caudillo da província de Mendoza. Registros aludem sobre a sua crueldade, que acabou sendo registrada, a partir de um recorte narrativo, por Domingo Faustino Sarmiento.
Pedernera	Citado ao longo da narrativa como um militar <i>unitario</i> .	Por conta de dados insipientes, o personagem foi lido nessa dissertação como ficcional.
Pringles	De acordo com a trama do romance, é considerado como um dos heróis da independência.	Personagem histórico. A partir da pesquisa em dados históricos, chegou-se ao nome de Juan Pascual Pringles, também conhecido como coronel Pringles. De acordo com os dados, o personagem histórico participou ativamente da guerra da independência e, ainda, nas guerras civis argentinas.
Deheza	Citado ao longo da narrativa.	Personagem histórico. A partir de pesquisas em dados históricos, foi possível conhecer o personagem histórico

		Román Antonio Deheza. De acordo com os registros, Deheza foi um militar importante em diversas batalhas travadas no país e, ainda, em confrontos internacionais, como a Guerra do Brasil.
Capitán Ares	Citado ao longo da narrativa como um oficial <i>unitario</i> .	Por conta da insipiência dos dados, para a leitura dessa dissertação, o personagem foi tomado como ficcional.
Comandante Peñaloza	De acordo com o enredo, o personagem era um militar, conhecido como Chacho.	Personagem histórico. A partir de pesquisas em dados históricos, foi possível averiguar que Ángel Vicente Peñaloza é mesmo um personagem histórico. Nos registros, cita-se o fato de que Peñaloza é um dos últimos líderes que congregou a força do caudillismo e da representação enquanto militar. Destaca-se sua resistência contra o centralismo de Buenos Aires. Vale citar que a designação <i>El Chacho</i> também aparece nos registros históricos.
Luna	De acordo com a narrativa, trata-se de um chefe de guerrilhas.	Personagem ficcional.
Ramón Lineán	Apresentado pela narrativa como um <i>ranquel</i> , lugartenente de Fernando Osorio.	Personagem ficcional.
Teniente Acosta	Pontuado como um oficial do exército federal.	Por conta da insipiência dos dados, para essa presente dissertação, o personagem é lido como ficcional.
Tejedor	Apresentado como mais um oficial <i>unitario</i> .	Por conta da insipiência dos dados, para essa presente dissertação, o personagem é lido como ficcional.
Don Juan Argüello		Personagem ficcional.

Obispo Lazcano		Personagem ficcional.
Don Juan Manuel Rosas	Apresentado, estrategicamente, deslocado de sua relevância dentro do imaginário militar argentina, Juan Manuel de Rosas é ligada com o poder dos <i>federales</i> .	Personagem canônico da historiografia argentina. A partir de pesquisas em dados históricos, foi possível atestar a relevância histórica desse personagem para o contexto de formação da unidade nacional argentina. Representando o partido federal, Rosas entra no poder após derrotar o general Juan Lavalle.
Julián S. de Agüero, Salvador María del Carril, Juan Cruz Varela	Rivadavistas.	Personagens históricos.
Don Ceferino Zabala	De acordo com a narrativa, trata-se de um dono de uma estância na província de Buenos Aires.	Personagem ficcional.
Manuel Moreno	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Mariano Ezcurra	Ganha destaque na narrativa a partir da viagem que Luz Osorio e Brian Harrison realizam para a Europa. Ezcurra é portenho, tendo ligações de sobrenome com a esposa do general federal Rosas (intersecção entre história e ficção). O personagem acreditava que a instabilidade argentina era o resultado de pressões políticas realizadas pela França e pela Inglaterra.	Personagem ficcional.
Padre Cornejo	Aparece na trama ao lado de Mariano Ezcurra, como mais um dos passageiros do navio que levava Luz Osorio e Brian Harrison para a Europa.	Personagem ficcional.
Doña Encarnación	Tia de Ezcurra.	Personagem ficcional.
Alma O'Sullivan	Viúva irlandesa, contratada por Brian Harrison para prestar assistência a Luz e a	Personagem ficcional.

	ele enquanto viajavam para a Europa.	
Thomas y Edith	Irmão e cunhada de Brian Harrison.	Personagens ficcionais.
William y Sarah	Sobrinhos de Harrison.	Personagens ficcionais.
Claire	Irmã de Brian.	Personagem ficcional.
Alice	Mulher inglesa que gozava de grande estima na família de Harrison. De acordó com os seus irmãos, teria sido a esposa perfeita para Brian.	Personagem ficcional.
Capitán Gaspar Indarte	Na trama, é apresentado como um oficial do exército do general Pacheco. Homem que ajudou Luz em <i>Los Algarrobos</i> em um momento de grande tensão política. Ao lado de Luz, protagonizaram apenas uma noite de entrega como dois amantes.	Personagem ficcional.
Lienán	Personagem que formava parte do exército de Fernando Osorio.	Personagem ficcional.
Jeromita Carranza	Amiga de Luz Osorio. Acreditava que a protagonista não era simplesmente rebelde, mas demonstrava grande altivez e força para lutar.	Personagem ficcional.
José María Achával	Amigo de grande confiança de Don Felipe Osorio.	<p>Personagem histórico.</p> <p>A partir de pesquisas em dados históricos, foi possível descobrir que José María de Achával nasceu em Buenos aires em 1804, sendo filho do comerciante Domingo Antonio de Achával. Diferentemente do seu pai e irmão, José María Achával dedicou-se, desde cedo, às tarefas do campo, transformando-se em um dos principais donos de estâncias da província de Buenos Aires. No cenário político, foi deputado na legislatura de Buenos Aires, tendo também financiado Justo José de Urquiza. Lutou pela causa dos <i>federales</i>, sobretudo na organização nacional de 1853. Atuou também como corretor</p>

		da bolsa em Montevideu, estabelecendo, a partir dessa influência, linhas de transporte fluviais ao Brasil e ao Paraguai.
Inquisidor Pedroza	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Ignacio de la Torre	Cordobês, de acordo com a narrativa, formava parte do exército dos <i>federales</i> . Era amigo de Gaspar Indarte.	Personagem ficcional.
Felipe Ibarra	Citado ao longo da narrativa.	Personagem histórico. De acordo com os registros históricos, foi possível descobrir que Juan Felipe Ibarra era um militar e político argentino. Aparece como um dos <i>caudillos federales</i> que dominaram a cena política no interior do país durante a formação do estado nacional. Governou a província de Santiago del Estero durante vários anos.
Don Prudencio Cáceres	Letrado e amigo da Família Osorio.	Personagem ficcional.
Quintana	Jovem por quem Don Carlos Osorio se arriscou para salvar e que, por conta disso, acabou morrendo.	Personagem ficcional.
Manuel Cáceres	Amigo da família, responsável por apresentar Luz ao advogado José Medina Aguirre.	Personagem ficcional.
Murray	Administrador da empresa de Brian Harrison.	Personagem ficcional.
José Medina Aguirre	Advogado e com grande habilidade retórica. Conquistou, ao longo da trama, a estima e a admiração de Luz Osorio.	Personagem ficcional.
Petronila	Negra que prestava serviços para José Medina Aguirre.	Personagem ficcional.
Candelaria	Amiga de Inês Osorio.	Personagem ficcional.
Doctor de la Mota	É citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Martina	Negra, responsável por servi a família de Felipe Farrell.	Personagem ficcional.
Robledo	Homem assassinado pelo exército dos <i>federales</i> , ainda que não apresentasse	Personagem ficcional.

	qualquer ligação com os <i>unitarios</i> .	
Owen Gruffydd	Homem que servia a Brian Harrison. Filho de um dos arrendatários dos Harrison.	Personagem ficcional.
Valentín Sotomayor	Na trama, é citado como um exilado de Granada, Espanha. Ficou responsável por ser o professor de língua inglesa dos irmãos de Luz, Carlos e Anita, enquanto os dois estavam em Cardiff.	Personagem ficcional.
Mariana Pinedo	Amiga de Sotomayor. Foi assassinada pelos absolutistas espanhóis.	Personagem ficcional.
Almirante Guillermo Brown y Elizabeth Chitty	Amigos de Brian Harrison.	Personagem ficcional.
Palmerston	Ministro de <i>Asuntos Exteriores</i> britânico.	Personagem histórico.
Balcarce	De acordo com a trama, é governador da província de Buenos Aires, após a sucessão de Rosas.	Personagem histórico.
Viamonte	Na narrativa, é nomeado para substituir a Balcarce no poder.	Personagem histórico.
Maza	Ministro do governador Balcarce.	Personagem histórico.
General Alvear		Personagem histórico.
Don Juan Madero	Personagem conspícuo.	Personagem ficcional.
Payne	Era a <i>ama de llaves</i> da estância de Brian Harrison (responsável pela organização e orden do local). A propriedade acabou sendo batizada como <i>La Severa</i> , uma espécie de homenagem para a ama-de-leite da protagonista que acabou morrendo à míngua.	Personagem ficcional.
Maureen Fitz-Alan	Amante de Brian Harrison no período em que o casal ficou afastado.	Personagem ficcional.
Lezama	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Antenor Vallejo	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Comandante Echevarría	Citado ao longo da narrativa.	Personagem histórico.
Teniente Barcala	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Coronel Quevedo	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.

Don Domingo Baigorri	Citado ao longo da narrativa.	Personagem ficcional.
Remedios Sandoval	Mulher que ajudou Isabel Osorio no processo de doação do solar (casa principal) da família Osorio para a igreja. Tratava-se de um plano para garantir o dote necessário para a irmã de Luz pudesse seguir o caminho santo.	Personagem ficcional.
Antonio Borja y Marín	Homem envolto no plano de Isabel, Sandoval e Canseco.	Personagem ficcional.
Don Pedro Nolasco Rodríguez	De acordo com o enredo, tratava-se do Ministro da Fazenda de Córdoba no ano de 1835.	Personagem histórico.
Dr. Venancio Canseco Olivares	Médico responsável por ajudar Isabel e Sandoval a mentir sobre o estado mental de Doña Carmen Osorio.	Personagem ficcional.
Borja	Letrado, responsável pelos negócios dos Osorio. Ajudou Isabel e Sandoval a desviar os bens da família.	Personagem ficcional.
Doctores Gordon y Pizarro	Médicos responsáveis por diagnosticar a mãe de Luz como louca.	Personagens ficcionais.